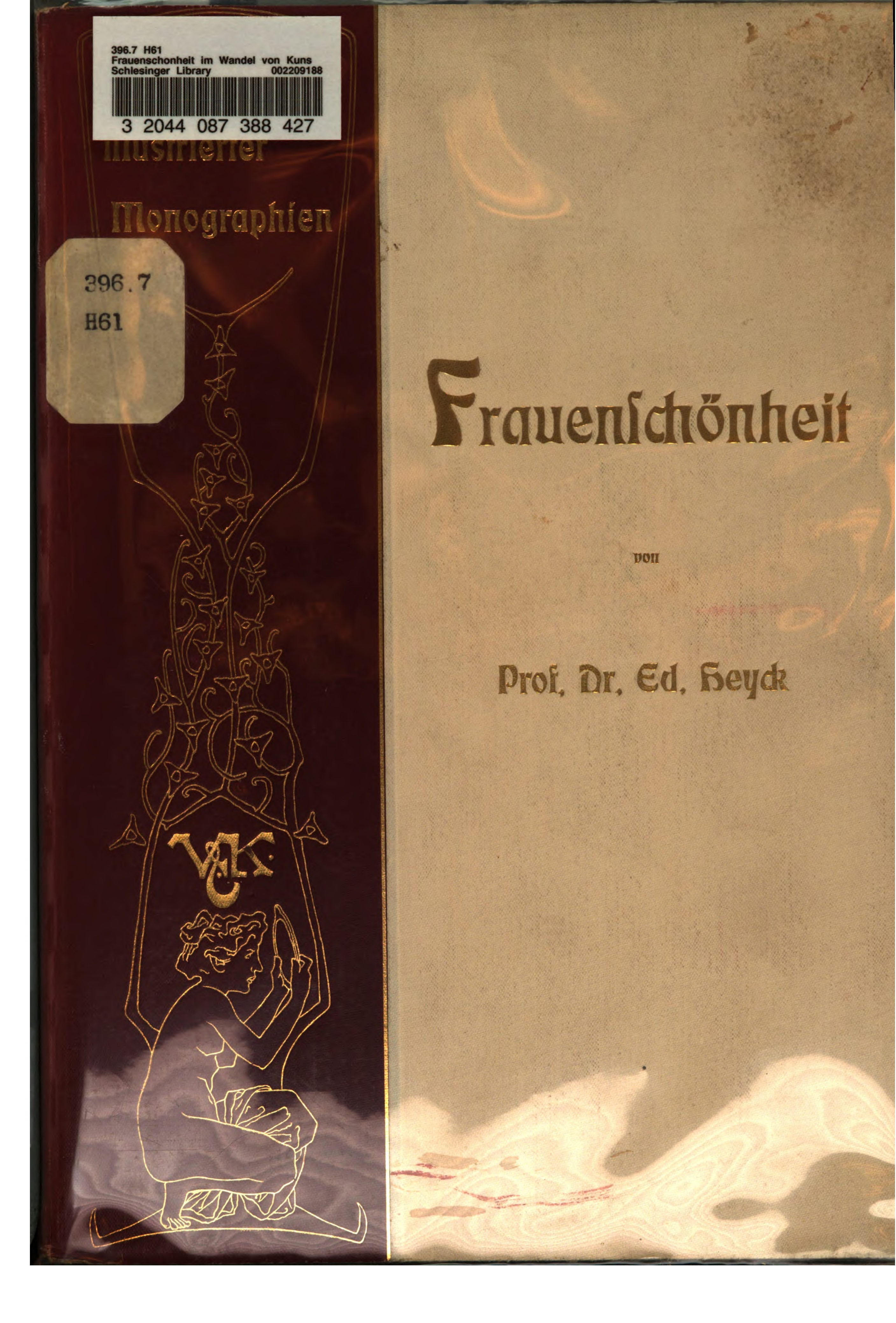
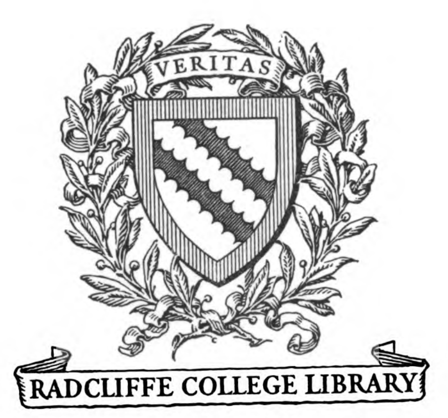


Illustrierter
Monographien

V.K.
Frauenschönheit
von
Prof. Dr. Ed. Heyck


VERITAS
RADCLIFFE COLLEGE LIBRARY



Liebhaber-Ausgaben



Sammlung
Illustrierter Monographien

Herausgegeben in Verbindung mit Anderen

von

Hanns von Zobeltitz

8.

Frauenschönheit
im Wandel von Kunst und Geschmack

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1902

Frauenschönheit

im Wandel von Kunst und Geschmack

Von

Prof. Dr. Ed. Heyck

Mit 130 Abbildungen



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1902

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

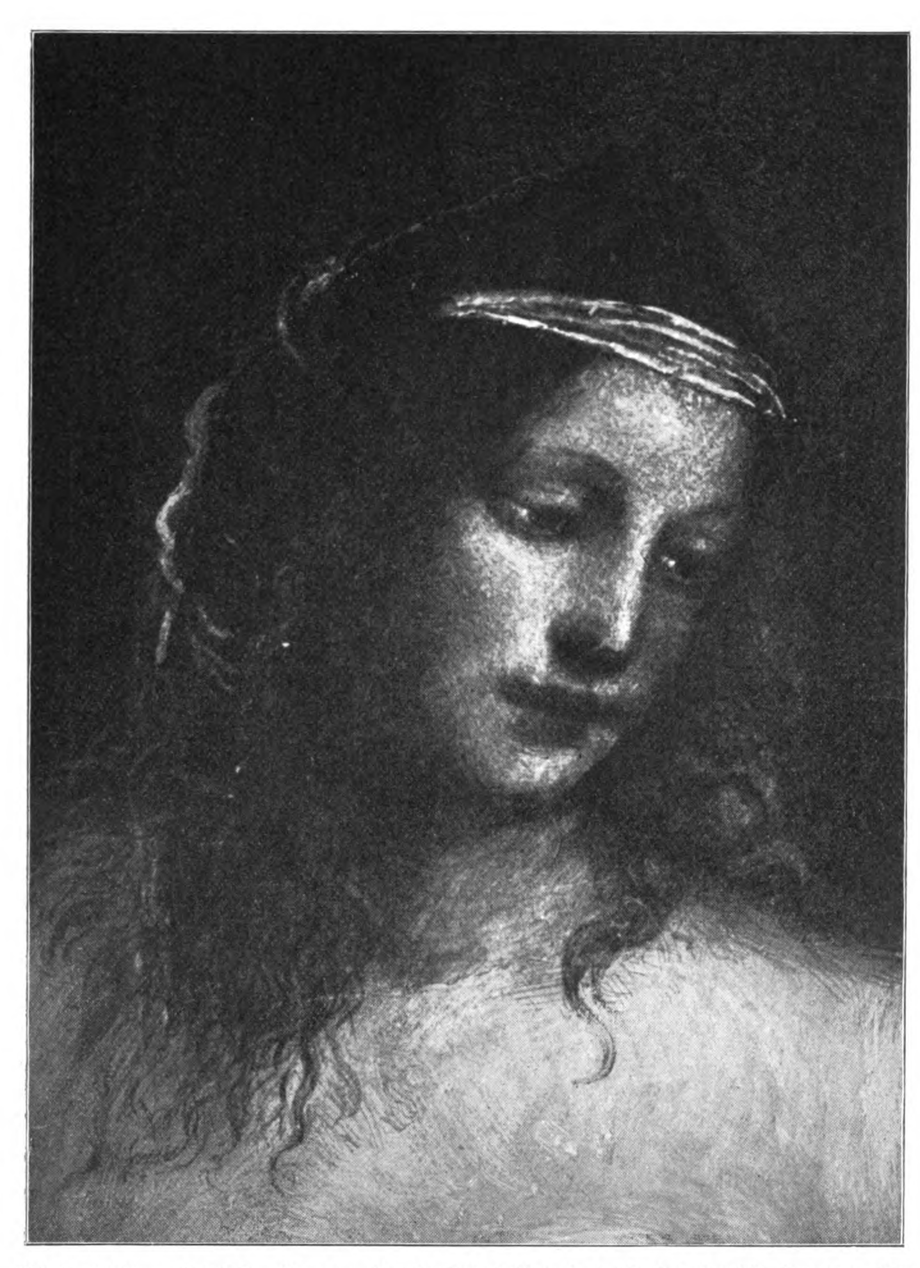


Abb. 1. Soddoma. Kopf der Roxane. Aus der Hochzeit Alexanders. Freske in der Villa Farnesina. Rom.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 97.)



Eine kleine Abhandlung, die ich über das Frauenideal in der Kunst der Renaissance veröffentlicht, hat den Herausgeber dieser Monographiensammlung zu dem Ersuchen an mich veranlaßt, entsprechende Darlegungen auch auf die älteren und neueren Zeiten auszudehnen. Damit war eine weitschichtige, aber inhaltlich lockende Aufgabe gestellt. Allerdings, noch viel reicher und noch viel interessanter hätte sich das Thema vor den Autor gebreitet, hätte es gegolten, sich an der Schönheitsgeschichte nicht bloß des Weibes, sondern des Menschen überhaupt zu versuchen. Denn die Krone der Schöpfung ist nun einmal der Mann. Da wir die nachfolgenden Blätter nicht mit Galanterien und gedankenlosen Landläufigkeiten zu füllen, sondern das Thema so ernsthaft, wie es der Rahmen der Sammlung gestattet, zu behandeln haben, so geziemt sich, das Gesagte von vornherein festzustellen. Dem Manne gab die Natur vielseitigere Aufgaben und vielseitigeres Können, sie bildete nach diesen auch seine Züge, seinen Körper. Selbständiger ist die Proportion seiner Glieder zum Rumpfe, und alle Teile sind ästhetisch aus sich selber, aus ihrer Thätigkeit begründet, haben je ihre Schönheit für sich. Daher auch fester, einem feinen Stabilitätsgefühl nach sicherer steht der Mann auf seinen Füßen und in dem Rechteckumriß seiner Figur, verglichen mit der, wenn man es ganz kraß bezeichnen will, schlanken Kreiselerscheinung der Frau. Ihm gab die Natur im ganzen und im einzelnen mehr „Form“ (im Sinne des Künstlers), indem sie die Muskeln deutlicher an die Oberfläche legte und bei jeder Bewegung mit dem Spiel dieser Muskeln die Oberflächen durchflutet. Sie unterwarf zwar auch die äußere Erscheinung des Mannes der Unerbittlichkeit des sichtlichen Alterns, aber sie rückte ihm den augenfälligen Beginn davon, immer im allgemeinen gesprochen, weiter hinaus. Sie gibt in vielen, ja den meisten Fällen dem Kopfe, der Erscheinung des Mannes von mittleren Jahren und denen des Greises wiederum neue Qualitäten, die für das künstlerische oder an Kunst gebildete Auge bemerkenswert sind. Bei der Frau setzt sie nur allzu oft die Summe der Reize auf e i n e Karte, auf eng umschriebene Dauer, fügt nur in der Minderzahl der Fälle den weiblichen Zügen bei Steigerung der Lebensjahre noch neue Werte hinzu. Wenn aber solches geschieht, so sind es die Wirkungen seelischer und geistiger Kultur. Die gleiche Aufgabe verrichtet letztere zwar auch beim Manne, aber sie läuft doch nicht so ausschließlich, wie beim Weibe, in dieser Fähigkeit der Natur den Rang ab. Wie viele Köpfe alter Männer von sehr einfachen Geistesrichtungen sind nicht bloß für den Künstler, sondern allgemeinhin „famos“ oder „schön“, lediglich durch natürliche Einflüsse der Lebensweise. Man denke z. B. nur an die alten Jäger, wie sie Defregger und andere skizziert haben.

Bei alledem ist das freundliche Gesicht eines schönen und guten Weibes wie ein Stück Himmelsglanz, und das Kunstwerk,

das die Natur in ihrer Gesamterscheinung geschaffen hat, kann so vollendet und edel sein, daß von dessen Bewunderung alles Irdische abfällt. Auch das Thema der weiblichen Schönheit ist groß und vielgestaltig genug, ist fast zu reich, um selbst bei rapidem Überblick bequem in die paar Bogen dieses Buches gefaßt zu werden. Wir müssen schon deswegen von vornherein abgrenzen. Erstlich ist keine universale Weltgeschichte des Frauenideals beabsichtigt. Die durch Holzpflöcke erweiterten Lippen, worin der Botokude den Reiz seines Weibes sucht, die Tätowierung der Australierin oder der Dame am oberen Nil, die künstliche Fußverkümmerung der Chinesin überlassen wir der Völkerkunde oder Völkerpsychologie.



Abb. 2. Archaischer Torso. Louvre. (Zu Seite 13.)

Desgleichen die in noch so bilderreicher Sprache einheimischer Poesie niedergelegten Ansprüche, welche Völker von uns fremder Kultur an die Korpulenz oder an sonstige Vorzüge ihrer Geliebten stellen. Zweitens denken wir nicht einmal daran, die Schönheit fernwohnender Völker wenigstens von unserem Standpunkt, dem der moderneuropäischen Ästhetik, abwägen zu wollen. Bekanntlich sind keineswegs nur die weißen Völker schön. Auch unser Standpunkt kann die Schönheiten der anderen würdigen; sobald der Europäer sich nur ein wenig hineingesehen hat, wird er die bronzefeine Eleganz einer Ägypterin schön finden können oder den elastischen Wuchs einer jungen Minanegerin mit ihrer aufrechten Haltung und ihrem leichten Dianenschritt bewundern. Die Themastellung will doch auch in dieser Beziehung nicht ins Ethnographische übergreifen. Sie ist eine kunstgeschichtliche und geschmacksgeschichtliche. Wir dehnen sie daher weder prinzipiell auf fremde Rassen aus, noch beschränken wir sie prinzipiell auf eine Rasse, noch drittens ziehen wir eine Rasse prinzipiell mit allen ihren Zugehörigen in die Betrachtung. Wir haben altägyptische Frauendarstellungen, bei welchen schon sichtlich ein bewußter Geschmack, eine ideale Vorstellung leitend gewesen ist. Trotzdem schließt unsere Betrachtung die Altägypterin aus. Nicht weil sie keine Kaukasierin oder keine Indogermanin ist, sondern weil sie geschmacksgeschichtlich eine Spezialität für sich bleibt. Auf diesem Gebiet haben nicht die Ägypter die Ahnenbilder für die Anschauungsweise der neueren Kulturvölker geschaffen. Dies gethan haben vielmehr erst die Griechen, und zwar auf diesem Gebiet als selbständige Finder. Mit den Hellenen werden wir deshalb beginnen. Um nach einer anderen Seite hin abzugrenzen: wir wissen sehr wohl und alle Welt preist es, wie viel weibliche Schönheit z. B. bei den Slawenvölkern existiert, die ethnographisch in dieselbe Völkerfamilie zu Griechen und Romanen gehören, innerhalb dieser indogermanischen Gemeinschaft aber besonders nahe den Germanen verwandt sind. Trotzdem wird von ihnen ganz wenig zu reden sein, da sie erst spät in jene Kulturbewegung und Geschichte bewußten Geschmacks mit eintreten, welche von den Hellenen bis zur Gegenwart

führt. Und nicht als Führer, sondern wesentlich nur als Geführte treten sie in sie ein. Hegels Begrenzung der „geschichtlichen" Völker und seine Ablehnung der minder zivilisierten Völker ist von der Historie neuerdings gesprengt worden. Letztere hat, wir glauben mit Recht, jede Völkererscheinung, die irgend eine eigene geschichtliche Entwickelung hat, auch der Einbeziehung in universale Geschichtsbetrachtung für würdig erachtet. Für unseren sonderen Zweck jedoch werden wir die inneren Saalthüren nur denjenigen öffnen, die die Arbeit und das Verdienst am Geschmack der obersten Kulturvölker geschichtlich tragen; die übrigen werden in dem Hegelschen „Vorzimmer" belassen bleiben müssen. Mit anderen Worten, wir werden den Rahmen genau so ziehen, wie der geehrte Leser es wahrscheinlich von selber vorausgesetzt hat. Also auch nicht von Lots Töchtern bis zu den Sisters Barrison, sondern von Phidias bis in die Nähe von Feuerbach und Lenbach. Das ist zwar eine seltsam schräge Diagonale von dem erhabensten Bildhauer zu bedeutenden Vertretern der benachbarten Malerei, aber welchen Namen überhaupt würde man mit Phidias im selben Atem zu nennen wagen?



Abb. 3. Athenische Weihestatue von der Akropolis. (Zu Seite 13.)

Das Wort „schön" werden wir nicht bei jedesmaliger Verwendung mit allen Vorbehalten und Begriffserklärungen be-

lasten: ob wir es objektiv oder subjektiv, je nach unserem Geschmack oder nach dem des betreffenden Zeitalters gebrauchen. Wir werden suchen, auch ohne das richtig verstanden zu werden. Und werden im übrigen möglichst geschichtlich und möglichst objektiv kommentieren, aber doch immer diejenige Mittellinie im Auge behalten, die durch das Ganze hindurch und schließlich zu einem geschichtlich gebildeten und geläuterten Geschmack von heute, nicht aber zu einer heutigen Richtung führt. Nur einen derart geschichtlich-ästhetischen erzogenen Geschmack, der das redliche, Jahrhunderte umspannende Streben der Künstler, deren Suchen, Finden, gegenseitiges Belehren in sich aufgenommen hat, können wir auch für heute als maßgeblich erachten. Keine Mode von gestern und keine vorlaute Modernität von heute, die morgen vor abermals neuen Effektwirkungen und Überreizungen verblassen wird. — Mit den Urteilen modernster Schönheitskonkurrenzen ꝛc. hat dieses Buch überhaupt keine Berührungspunkte.

Zur Orientierung.

„Wer meint, er dürfe vor einer Statue nur auf das Gesicht sehen, versteht die Plastik nicht. Die ganze Gestalt muß man betrachten: ihr Ausdruck liegt nicht bloß im Gesicht, sondern in allen Teilen."

Fr. Th. Vischer.

Der Leser wird es später bequemer haben, wenn wir gleich vorweg an einige feststehende anthropologische Thatsachen erinnern, die bei Auffassung und Beurteilung des von der Kunst dargestellten Körpers wesentlich sind.

Für beide Geschlechter gilt die Beobachtung: je kindlicher und jugendlicher das Individuum, desto kürzer die Gliedmaßen im Verhältnis zum Rumpfe. Noch nach Erreichung der „erwachsenen" Körpergröße verschiebt sich, bei normaler Entwickelung, das gegenseitige Längenverhältnis von Rumpf und Gliedern zu Gunsten der letzteren. Im gegenseitigen Verhältnis der beiden Geschlechter hat der Mann Proportionen, die unter sich harmonischer sind. Er hat den relativ kürzeren Rumpf, die längeren Glieder gegenüber der Frau; ferner sind bei ihm Unterarme und Unterschenkel um eine Kleinigkeit länger im Verhältnis zu Oberarm und Oberschenkel, gegenüber den entsprechenden Proportionen bei der Frau. Die Frau steht den kindlichen Körperproportionen somit näher als der Mann, oder anders gesagt, ihre Entwickelung bleibt auf einer früheren Stufe stehen, während die des Mannes sich noch weiter vollzieht. So faßt es mit Schopenhauer und mit Fachautoritäten auch der Anthropologe Johs. Ranke auf. Allerdings ist von anderer Seite wiederum die These erhoben worden, Mann und Weib ständen in ihrer Vollendung als zwei in sich abgeschlossene Typen nebeneinander, die sich beide gleich weit von dem ursprünglichen, kindlichen Typus entfernt hätten.

Jene Eigenschaften des Mannes nun hängen vor allen Dingen mit der vermehrten Gelegenheit zusammen, die er zur physischen Arbeit sowie zur körperlichen Weiterbildung durch Waffendienst, Turnen, Schwimmen, durch Übungen und Sport jeglicher Art, durch Wandern, Spazierengehen, durch geschäftliche Bewegung findet. Versäumt er alles dieses, so sagt der Sprachgebrauch auch in Bezug auf seine Körperlichkeit sehr richtig, er werde „weibisch". Er hört auf, sich männlich fortzuentwickeln, und dies wird bei seinen immer weniger kindlichen Lebensjahren auffällig, kommt den Übrigen an ihm zum Bewußtsein. Wir sehen also: die Natur selber scheint von dem Manne zu fordern und vorauszusetzen, daß er sich in Arbeit oder etwas Gleichwertigem physisch auslebt. Er thut hiermit nicht ein übriges, sondern er begeht ein Versäumnis, wenn er es unterläßt. Die meisten „höherstehenden" Berufe und Lebensführungen begünstigen nun freilich ein solches Versäumnis. Vollendete Kultur ist erst der gesunde Ausgleich einer solchen Lebensweise durch die Übungen und den Sport, die der wirklich Gebildete hinzufügt. Andernfalls keimt aus der Lebensführung der höheren Berufe, der geistigen Arbeiter, der Reichen, die es „nicht nötig haben", die Degeneration. Die gebildeten Schichten gesunder Völker pflegen dies nach entsprechender Frist, sobald sie einen gewissen überschüssigen Wohlstand erreicht haben, von selbst zu erkennen. So die Griechen, die Römer, die Engländer und, nach dem materiellen Aufschwung des neunzehnten

Jahrhunderts, die Nordamerikaner und Deutschen.

Aber auch das Physische der Frau wird in beträchtlicher Weise von Arbeit und Nichtarbeit beeinflußt. An sich liegt bei ihr der Schwerpunkt im Rumpf und zwar so, daß die primitivste aber auch notwendigste Aufgabe des Weibes, die Erhaltung der Menschheit zu vermitteln, sich in ihrer anthropologisch-ästhetischen Erscheinung mehr oder minder hervorhebt. Wenn wir den Körper des Mannes von der Basis bis zu den Schultern durch ein stehendes Rechteck geometrisch umschreiben können, so ergibt die Figur der Frau bei derartig schematischem Umriß eher ein längliches Oval. Desto kürzer wird dieses Oval im Gesamteindruck werden, oder anders gesagt, desto mehr wird sein Breitendurchmesser gegenüber dem Längenmaß der Höhe wachsen, je ausgeprägter das spezifisch Weibliche von der Natur betont ist. Je mehr letzteres der Fall ist, desto deutlicher erkennen wir eine zentrale Gravitation im Gesamtbau: desto mehr von dem Gesamtvolumen nimmt die Mitte für sich in Anspruch. Und desto auffälliger erscheinen als bloße Ausläufer einer zentripetalen Figur die sich stärker von oben nach unten verjüngenden Beine und Arme, die noch wieder besonders kurzen Unterschenkel und Unterarme, die kleinen Füße und Hände. Im Gegensatz zu dem allem ist, wie schon früher gestreift, bei dem richtigen Manne das selbständige Leben über den ganzen Körper hin verteilt und jedes Glied bringt die Berechtigung, die Wichtigkeit seiner Funktion in sich selbst zum Ausdruck. Ihr Gesamtbild und Zusammenwirken spiegelt nicht



Abb. 4. Wettläuferin. Vatikan. (Zu Seite 22.)

einen Beruf des Ganzen, sondern die Vielseitigkeit männlicher Thätigkeit und Fähigkeit wieder.

Je mehr nun die Frau sich gänzlich von physischer Thätigkeit enthält — sei dies Arbeit oder gesunder Sport, wobei in letzteres Wort möglichst viel einbezogen sein soll —, desto mehr steigert sich nach den Messungen der Anthropologen der „spezifisch weibliche“ Habitus, nimmt der Ausläufercharakter der äußeren Glieder, die Hüftbreite im Verhältnis zu den Schultern, der Breitendurchmesser des Gesamtovals zu. Bei den weichlichen Odalisken der Harems soll dies im höchsten Maße der Fall sein und damit allerdings der plumpen Ästhetik ihrer Inhaber entsprochen werden. Je mehr dagegen die Frau arbeitet, desto mehr nähert sich auch ihr Bau dem Manne: ihr Knochengerüst, der Umriß der Gesamtfigur, die Proportion von Rumpf und Gliedern, die relative Länge der äußeren Glieder (Unterarme und Unterschenkel), der Ausgleich in den Gliedern sowohl im Sinne proportionaler Länge wie gleichmäßiger Umfangsstärke, die Muskulatur der einzelnen Teile. Von dem oben erwähnten, physiologischen Standpunkt betrachtet, macht sie somit noch Fortschritte, bildet sich körperlich weiter, anstatt näher dem Kinde stehen zu bleiben oder gar die kindlichen Proportionen ins Extrem zu steigern. Ob sie sich damit von der „wichtigsten Aufgabe“ des Weibes schon wieder entfernt oder nicht, geht die Ärzte und Soziologen an, kommt für unser Thema nicht in Betracht. Ob dagegen ästhetisch eine solche Annäherung an den Mann vorteilhaft ist, ist keine mit ja und nein in genereller Objektivität zu beantwortende Frage. In dieses einführende Kapitel, diese Vorbemerkungen aus den Feststellungen der Anthropologen gehört sie jedenfalls im ganzen auch noch nicht. Dagegen wird sie bei Gelegenheit kunstgeschichtlicher Erscheinungen mehrfach im Einzelnen zu berühren sein.

Es sei an dieser Stelle soviel gesagt, daß mehrfach die Zeiten guter Kunst und gesunder Kultur sich **nicht** in erster Linie oder nicht ausschließlich an die „Aphrodite“ gehalten haben — wenn wir die ganzweibliche Erscheinung in ihrer vom Künstler gesuchten Vollkommenheit so bezeichnen wollen —, sondern daß solche vielmehr die Neigung zu einem kraftvolleren Amazonentypus hinüber aufweisen. Auch die Hochrenaissance hat die vollgültige Kraft der Erscheinung in das weibliche Schönheitsideal aufgenommen und gleichzeitig ihre Grenzen mit feiner Theorie festgelegt.

Für die Ästhetik dieser Frage kommt noch folgendes in Betracht. Die weibliche Schönheit der Züge, der Büste, des Körpers wird stets um so kurzlebiger und gefährdeter sein, je mehr sie bloß durch die organische Fettverteilung unter der Haut bestimmt wird. Sie wird aber um so dauerhafter und man möchte sagen fundamentierter sein, je mehr ihr eine gute Muskulatur zu Grunde liegt, die durch das Zusammenwirken von bekömmlicher Lebensweise und einer gewissen körperlichen Regsamkeit lebendig erhalten wird. Namentlich die Büste wird ihre Jugendlichkeit und Schönheit je nach diesen Umständen frühzeitig einbüßen oder infolge straffender Tragemuskeln bemerkenswert lange konservieren können. Näheres über diese und verwandte Fragen möge man in dem großen Werke von Ploß und Bartels „Das Weib in der Natur und Völkerkunde“, auch wohl in den leichter gehaltenen Büchern eines ästhetisierenden Frauenarztes, Dr. C. H. Stratz, nachlesen.

Der vorhin ausgesprochene Lehrsatz über Annäherungen der weiblichen Gestalt an das männliche Skelett und die männliche Gestalt trifft in augenfälligem Maße für die streng arbeitenden, Lasten tragenden, viel marschierenden Frauen mancher Naturvölker zu, oft bis zur Karikatur. Aber er gilt auch innerhalb der älteren und neueren Kulturvölker. In maßvollem, physisch und ästhetisch nur erfreulichem Grade bei solchen Mädchen und gesunden Frauen, die mit erträglicher, nicht überanstrengender Arbeit in freier Natur gute und kräftige Ernährung zu verbinden vermögen. Um ein geschichtliches Beispiel zu geben, erinnern wir an die von den Römern bewunderte Stattlichkeit der „alten“ Germaninnen. Oder, da körperliche Übung und Sport im Freien, ohne daß wir es jedesmal wiederholen, die gleiche Rückwirkung wie gesunde, mäßige Arbeit bei gesunder Nahrung hervorbringen, berufen wir uns auf die von ganz Hellas gepriesenen Lakedämonierinnen. In stärkerem

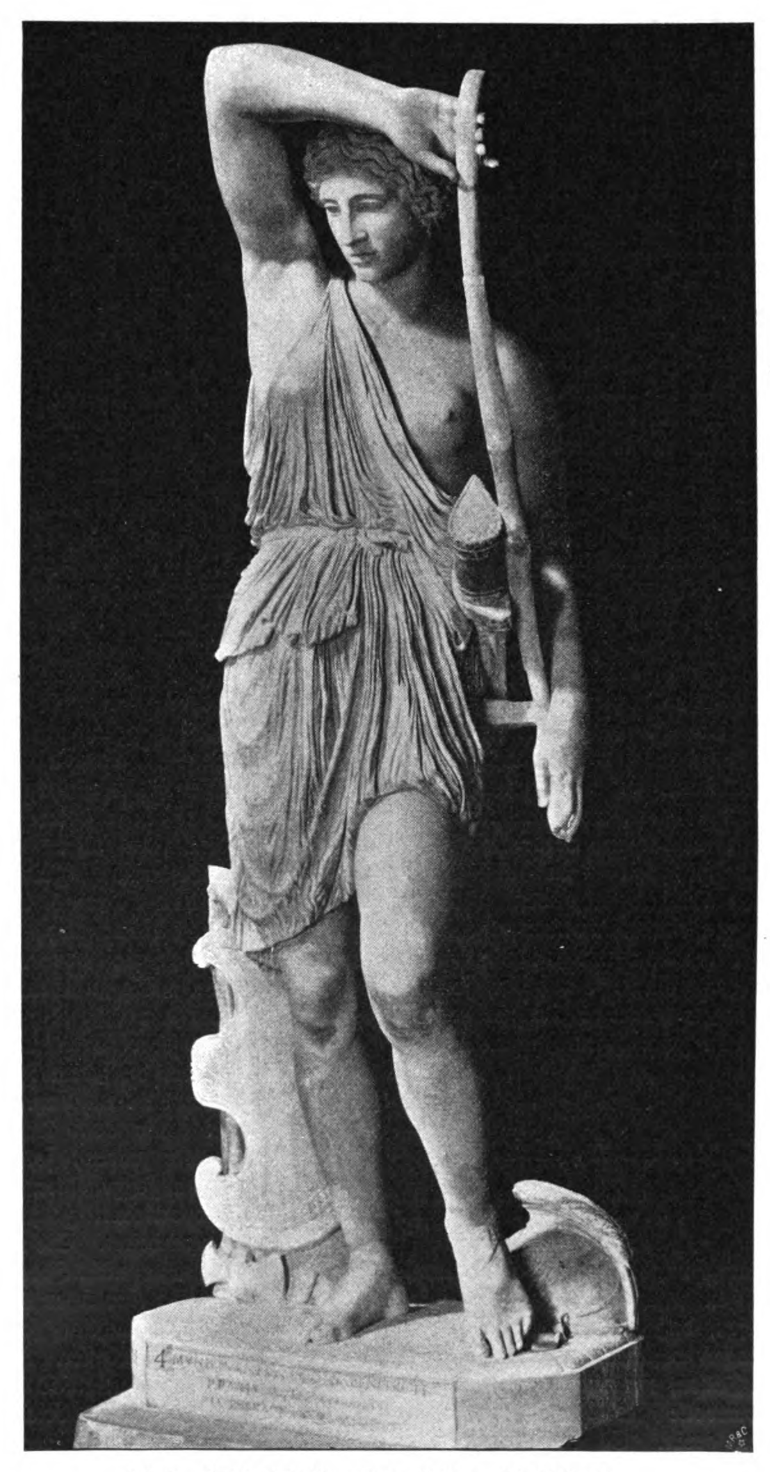


Abb. 5. Matteische Amazone. Vatikan. (Zu Seite 26.)

Grade, so daß das spezifisch Weibliche schon anfängt, verloren zu gehen, ist jene Annäherung der Fall bei allzu schwer arbeitenden, sich „abschaffenden" Frauen, die denn auch im Alter bisweilen richtige Männergesichter bekommen. Jene tritt ferner ein unter generationenlanger Einwirkung einseitigen und übertriebenen Sports, wofür die knabenmäßige Erscheinung und die relativ großen Füße mancher jungen Engländerinnen als Beispiel angeführt werden können — mit um so weniger Unhöflichkeit, als allgemeinhin das Angelsachsentum viele als Naturmitgift verliehene Schönheit durch Kultur und die Systematik des Sports nur zu steigern verstanden hat.

Noch eines. Die Anthropologie lehrt den nicht unwichtigen Satz, daß bei dem Manne die individuellen Eigentümlichkeiten, die Einzelabweichungen vom Gesamtkanon jeweils stärkere und ausgeprägtere sind. Das Weib ist mehr Normalmensch. Um ein einziges Beispiel zu sagen: viel öfter werden die Ohren bei Männern als eigentümlich gebildet beobachtet und fallen irgendwie auf. Die Ohren der Frau mögen mehr oder minder schön sein; viel seltener, um den Ausdruck zu wiederholen, fallen sie auf. Nicht etwa, weil sie dann unter den Haaren verborgen werden. Es ist wohl kaum nötig zu sagen, daß wir in allen diesen Dingen nicht den zufälligen Beobachtungen eines Einzelnen folgen, der, bei aller Bemühung und Gewöhnung zu „sehen", hierin keinen Beruf hat, sondern den auf großem Material beruhenden Feststellungen von zuständigen Fachleuten.

Typen, Kanon, Ideal.

„Mir scheint, man muß die Antike studieren, um die Natur sehen zu lernen."
Rumohr.

In einer Hinsicht übrigens möchten wir die ästhetischen Anschauungen und Ausdrücke sichern helfen, daß sie nicht von Seite der Anthropologen verwirrt werden. Nämlich in solchen Fällen, wo mit letzteren ihre an sich so wertvolle statistische Methode ins Durchgehen gerät. Es ist dort öfter die Rede von einem körperlichen „Ideal", das man aus der Messung Aller oder möglichst Vieler zu finden vermeint. Man setzt dann also Durchschnitt und Ideal gleich, was wir aber nicht thun wollen. Ein belgischer Forscher z. B. rechnet aus der Gesamtmenge seiner Centimeter und Zahlen, durch Addition und Division, die Maße des „idealen" Belgiers zurecht. Ja, man hat schon davon gesprochen, daß, nachdem alle idealen Typen der einzelnen Nationen festgestellt worden, man aus deren rechnerischer Durchschnittnahme den „idealen Menschen" erhalten werde. Erstlich läßt schon obiges belgische Beispiel den methodischen Fehler erkennen, daß zufällige heutige Staatsbevölkerungen als Volkseinheit, als Nation genommen werden. Die Belgier sind gar keine Nation, sondern eine ganz künstliche, seinerzeit nur durch gemeinsamen Katholizismus und Gegensatz zum Holländer möglich gewordene Zusammenschweißung von germanischen Vlaemen und keltoromanischen Wallonen. Aber vor allen Dingen: gelangt man denn einem „idealen Menschen" näher, wenn alle Unentwickelung, Verkümmerung, Degeneration statistisch gleichwertig mitzählen darf? Rückt der Durchschnitt aus wohlgebildeten, körperlich geübten Hellenen oder aus entsprechenden Engländern dem „idealen Menschen" näher, wenn man noch den „idealen" Eskimo in die Rechnung einbezieht? Indem man solche Durchschnittnahmen auf die Gesamtmenschheit ausdehnen würde, würde das Ergebnis ein Rechenexempel von wüstem Umfang, aber ohne sonstigen realen Wert, vor allem ohne ästhetischen, sein. Die zu Grunde gelegte Masse thut's bei dem „Idealtypus" nicht, sondern die an jeder Volksindividualität und schließlich doch an jedem Individuum zu erzielende Vervollkommnung.

Nun haben zwar auch Künstler, die zugleich Theoretiker waren, solche Durchschnittnahmen von festgestellten Messungszahlen und Proportionen zu schematischen Gesetzlichkeiten verarbeitet. Sie nennen das Gefundene dann aber nicht Ideal, sondern Kanon, worüber sich eher reden läßt. Denn das Wort bedeutet sachlich so viel wie Maßstab, Richtschnur, Muster. In neueren Jahrhunderten haben u. a. Dürer, dann die Bildhauer Schadow und Rietschel solche Kanones aufgestellt. Man rechnet dabei die Proportionen nach Maßeinheiten (Moduli). Bei dem Rietschelschen Kanon enthält z. B. die Hand den Modulus einmal,

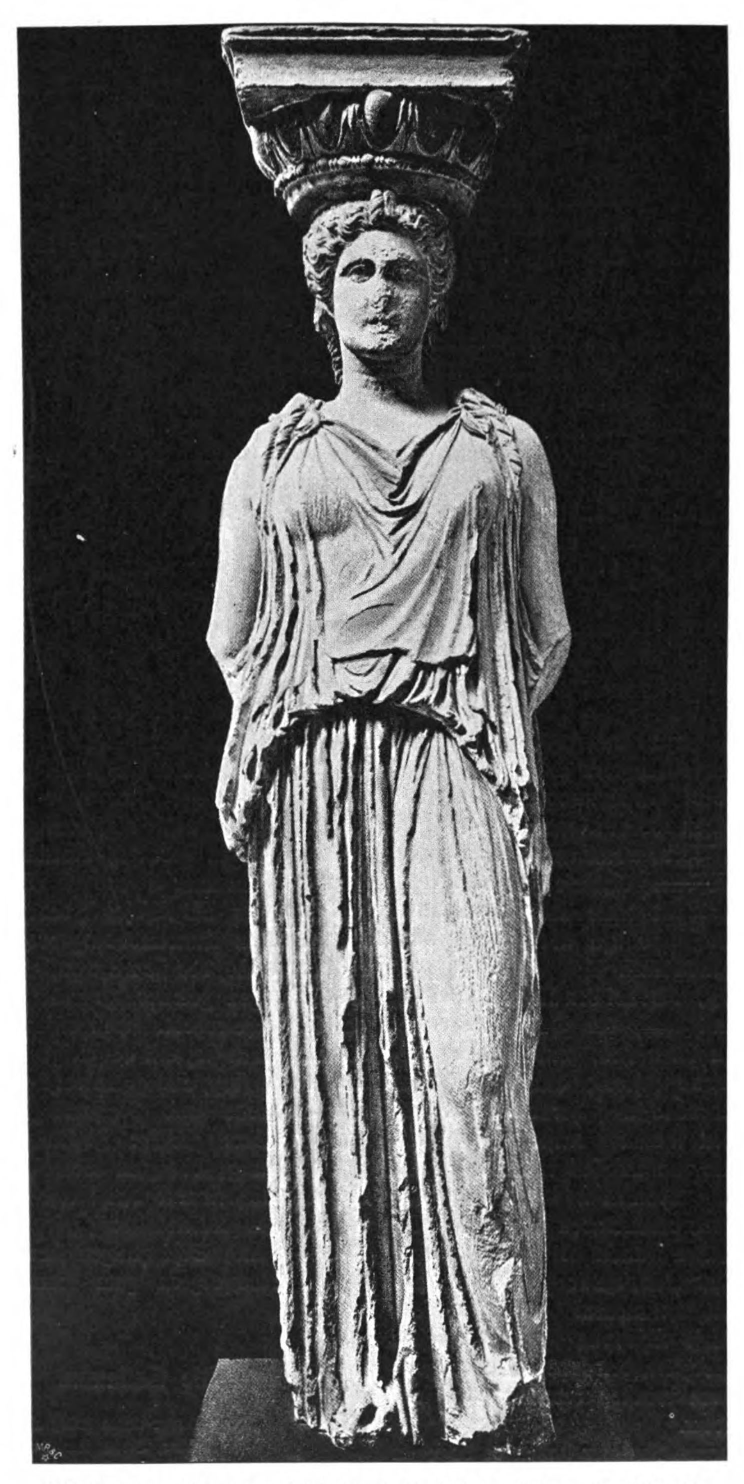


Abb. 6. Karyatide vom Erechtheion zu Athen. London. (Zu Seite 27.)

die Gesamthöhe des Wuchses ihn $9\,^1/_2$ mal, der Schädel-Längsdurchmesser einmal, der Arm dreimal, der Oberarm $1\,^2/_3$-, der Unterarm $1\,^1/_3$ mal, das Bein fünfmal u. s. w. Da ist es nun sehr bezeichnend, daß die von einzelnen europäischen Bevölkerungen ausgehenden Tabellen der Massenstatistiker mit den Kanones der Künstler zwar ziemlich, aber nicht ganz genau übereinstimmen. Daß sie nahezu übereinstimmen, ist nichts Bemerkenswertes. Denn unmöglich darf sich die Mustervorstellung des Künstlers, der einen Kanon herrichtet, von der Normalerscheinung der Wirklichkeit grundsätzlich entfernen. (Andernfalls wird sein Kanon eine Postulation, eine Idee, ein ganz persönliches Ideal.) Der richtige künstlerische Kanon scheidet die Zufälligkeiten und individuellen Abweichungen vorweg aus, während sie in die Rechnung des zahlenstarken Statistikers mit hineingehen. Sein Urheber also verfährt eklektisch. Die Methode ist schon durch ästhetische Erziehung und Übung des Auges hindurch gegangen. Der Künstler wäre keiner, der seinen Kanon lediglich und unfrei aus den anthropologischen Tabellen entnehmen müßte. Er geht schon von dem Anschauungsmaterial und den festgestellten Proportionen einer relativ besseren, ja vervollkommneten Norm aus. Er findet also durch Auslese den geläuterten Typus seiner Landsleute oder derer, unter denen er lebt, und nur über diesem baut er seinen Kanon auf.

Zeitweilig, z. B. bei den älteren Griechen, hat die Kunst nach der Darstellung nicht des einzelnen Menschen, sondern eines geläuterten Typus gestrebt, aus der Summe guter Einzelbeobachtung heraus. Aus solchem Streben heraus entsteht die Aufstellung eines mustergültigen Kanons am natürlichsten. Man hat daher den von einem einzelnen bedeutenden Künstler, Polyklet, aufgestellten Kanon alsbald anerkannt und diesen zur Richtschnur genommen, anstatt jedesmal von neuem den Typus festzustellen. Erst Lysippus hat an diesem Kanon des Polyklet, den sein „Speerträger“ (in Neapel) am reinsten repräsentieren soll, wieder geändert.

Die Kanones Neuerer haben es dagegen nie zu rechtem „kanonischen“ Ansehen gebracht. Über ihren Wert überhaupt, sobald ein Kunstzeitalter nicht eben ausdrücklich sich an *einen* Normaltypus zu halten strebt, wird späterhin aus Dürers Munde, in Anschluß an seine eigenen Kanonexperimente, sehr Bezeichnendes zu sagen sein. — Zu anderen Zeiten hat man nicht nur jeden Kanon beiseite gestellt, vielmehr überhaupt keinen Typus, lediglich die gesonderte Einzelerscheinung, die Individualität gesucht. Dann verdrängt das Einzelmodell jeden Gedanken an eine Norm. Das kann so weit gehen, daß alle anderweitigen von Kunstentwickelung und Ästhetik gefundenen oder berücksichtigten Begriffe, z. B. schön und häßlich, gesund oder pathologisch, aufgehoben werden und untergehen in der Aufgabe, die zufällige Wirklichkeit aufs exakteste zu erfassen. Da nun aber das „Charakteristische“ nicht den Anspruch erheben darf, das objektiv Schöne zu sein, werden wir uns mit ihm meistens nur zur Verständigung oder aus dem Gegensatz zu beschäftigen haben.

Bisher haben wir unsererseits noch nicht vom *künstlerischen Ideal* gesprochen. Für den Sprachgebrauch dieses Buches möchten wir festhalten, daß für den Begriff des Ideals eine mitwirkende Idee, sei sie ästhetischer Art, oder sei sie mehr aus geistigen und allgemeingeschichtlichen Zeitströmungen geboren, Voraussetzung ist. Ein vollkommener Typus ist also noch kein Ideal. Ein ästhetisches Ideal setzt einen künstlerischen Umwandelungsprozeß an der Natur voraus, der sie nicht aufhebt, aber von Vorstellungen geleitet, „veredelt“ und über das Typische erhebt. Aesthetische Ideale zu bilden, haben sich mit einseitigem Radikalismus ein Lysipp, aus geläutertstem Geschmack ein Lionardo und Raffael zur Aufgabe gesetzt. Eine geistige Idealkunst extremster Richtung, bis zum Widerspruch gegen alle Wirklichkeit und das Recht der Ästhetik, ist die des Mittelalters zeitweilig gewesen. — Auch Schöpfungen der Idealkunst können Nachfolgern zum Kanon werden.

Die Hellenen.

„Damals war nichts heilig als das Schöne.“
Schiller, Die Götter Griechenlands.

Man hat früher gemeint, die griechische Kunst sei in ihren älteren, archaischen Perioden ausschließlich herbe und strenge

gewesen, jeden lässigeren Reiz abweisend. Die in den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts gemachten Ausgrabungen — darunter die überraschenden Funde in jenen Schuttmassen der Akropolis zu Athen, welche 480 durch persische Verwüstung entstanden: eine Anzahl weiblicher Figuren, die als Weihgeschenke aufgestellt waren — haben ein reichliches Material ergeben, welches das Gegenteil erweist. Wir erblicken diese vor den Perserkriegen entwickelte Kunst einseitig froh geworden ihres technischen Könnens und dessen, was sie dem Marmor abzugewinnen vermag.

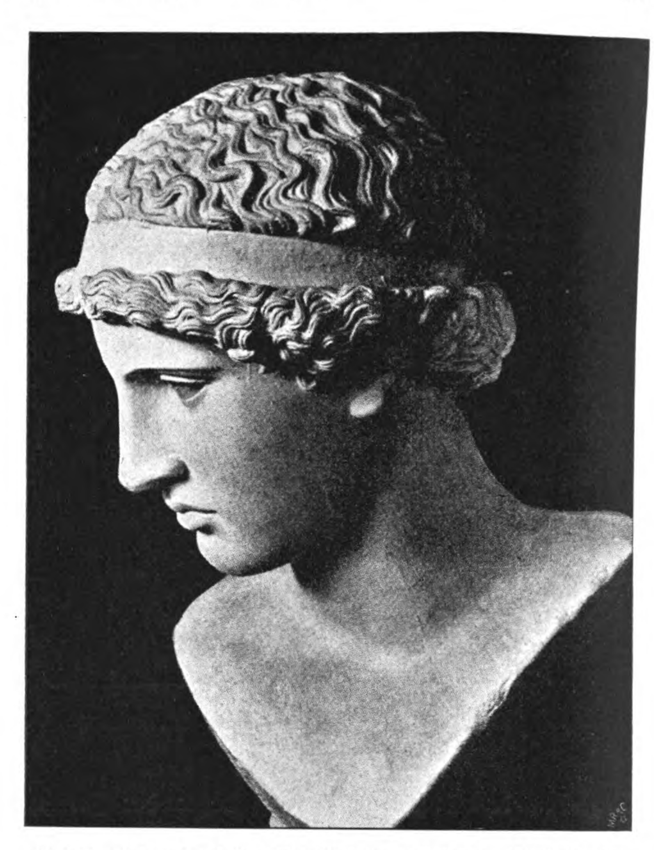


Abb. 7. Athenakopf im Städt. Museum zu Bologna. (Zu Seite 28.)

Weit rückwärts versunken lag nun die Zeit, da auch der Grieche, gleich jedem Naturvolke, seine Götteridole und figürlichen Darstellungen aus Holz schnitzte. Von da aus lernte er den Stein, zunächst geringere und weichere Sorten wie Tuffstein, bearbeiten, aber seine Bildnereien sahen noch lange nach dem Baumstamm aus, welcher von alters die figürliche Komposition in die räumlichen Grenzen des Rundholzes gebannt, Gewand und Glieder eng und unfrei an die *eine* senkrecht-gestreckte Richtungslinie des hölzernen Bildwerkes angefesselt hatte (Abb. 2). Diese „hölzerne“ Gesamthaltung der Figur war auch zur Zeit vor den Perserkriegen noch nicht vollkommen überwunden, aber man war sich inzwischen bewußt geworden, welche technischen Freiheiten und Feinheiten der Marmor erlaubt. Was dessen verschiedene Arten anlangt, so hatten Künstler der Insel Paros auch außerhalb den parischen Marmor bekannt gemacht, welcher zwar den penthelischen der Athener an Feinheit des Korns nicht erreicht, ihn aber an Durchsichtigkeit übertrifft, so daß seine Oberfläche das Licht in sich hineinzieht und wie die feine menschliche Haut zu leben scheint. Das bildsame Material des Marmors also war es, was diesen attischen oder zu Athen für attischen Geschmack arbeitenden Künstlern ähnliche Virtuosenzwecke zu verfolgen eingab, wie heute den Verfertigern der italienischen Friedhofsskulpturen, auf welche Parallele man mit Recht aufmerksam gemacht hat. Sie gefielen sich in einer zugleich realistischen und zierlichen Detailschilderung des Kostüms und des künstlichen Haararrangements, entfalteten hierin schon eine erstaunliche Geschicklichkeit, während von tiefer gehendem Studium des Menschen selbst, von Aufmerksamkeit und Verständnis für Körper und Bewegung und für die nach dieser Richtung liegenden Aufgaben noch kaum die Rede sein kann (Abb. 3). Die menschliche Schönheit selber und edle Erscheinung wird noch nicht als künstlerisches Ziel verfolgt; statt ihrer erschöpft sich die bis dahin erreichte technische Meisterschaft in den

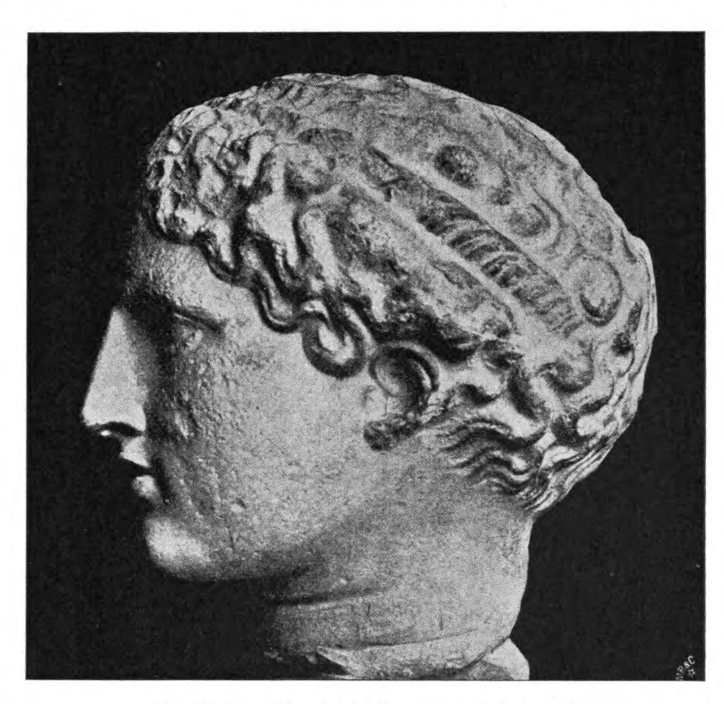


Abb. 8. Weiblicher Kopf. Paris. (Zu Seite 32.)

ästhetischen Zusammenwirkens von Erscheinung, Bewegung und Gewand haben uns als wichtige neben dem Körperlichen zu beschäftigen.

Der Zug der Energie, der geistigen und seelischen Erhebung, der nach den Perserkriegen durch ganz Griechenland und nicht zuletzt durch das attische Volk geht, er fegt auch jene geistlos ins Äußerlichste und Renommistische geratene, in ihrer Unreife schon entartete Kunstrichtung davon. Die Bildnerei der Athener geht noch einmal in die Schule der Fremden, in die der Peloponnesier. Damit entfernen wir uns freilich für etliche Zeit so gut wie ganz von der Darstellung des Weiblichen, die zu Athen bereits fleißig geübt, aber alsbald ins weibisch Geputzte abgelenkt worden war.

Eitelkeiten des Spießbürgertums. Daher haben alle diese Bildwerke — die lax-archaischen, wie man sie wohl bezeichnet hat — mit unserem Schönheitsthema nur insofern zu thun, als sie zu ihm in Gegensatz stehen und als eine Richtung zu kennzeichnen sind, die noch abirrt. Diejenigen Reize, welche man der Frauenwelt, oder diese sich selber, durch modisches Kostüm, durch Schmucksachen, Haarfrisur, Farben und Schminke zu geben gesucht hat, haben ihr Interesse, aber gehören auf anderweitige Blätter der Kulturgeschichte. Mehr denn einmal allerdings hat die Kunstentwickelung jene Richtung vom menschlich Schönen hinweg auf das dekorativ Kostümliche und das Detail der Zuthat genommen. Übrigens sei, um nicht mißverstanden zu werden, sogleich hervorgehoben, daß das Gewand an sich keineswegs außerhalb des Kreises unserer Betrachtungen liegt. Nur diejenige Kunst scheidet aus, wo Mensch und Kostüm in demjenigen schiefen Verhältnis gegenseitiger Wichtigkeit stehen, wie heute z. B. in den Modejournalen. Die höheren, künstlerischen Aufgaben, die das Kleid als Zubehör des körperlich Schönen stellt, die Probleme

Die kunstgeschichtliche Füllung der Lücken zwischen den Punkten, wo seine Aufgabe jeweils wieder sichtbar wird, betrachtet der Verfasser nicht als seines Amtes. Der Entwickelungsgeschichte der griechischen Gesamtplastik nach den führenden Richtlinien und verbindenden Fäden folgen zu wollen wäre eine unnötige und gewagte Selbstbelastung für den Kulturhistoriker, dessen persönliche Spezialitäten erst mit dem Mittelalter und mit den Germanen beginnen. Nur was strikter zu dem Stoffe dieses Buches gehört, hat darin Platz und zwar so, daß die Grundlage der darüber erwachsenen allgemeineren Litteratur nicht verlassen wird. Diese wird jeweils im Einzelnen zitiert oder sonst erkennbar gemacht werden. An dieser Stelle sei von bekannteren Handbüchern insbesondere verwiesen auf die im Verlag dieser Sammlung seit 1897 erschienene, reich illustrierte „Allgemeine Kunst-



Abb. 9. Weibliche Figuren vom Ostgiebel des Parthenon. London. (Zu Seite 29.)

geschichte“ von Knackfuß und Zimmermann, die sich in fast überraschender Weise als ein trefflicher, auf wissenschaftlicher Höhe stehender, volles Verständnis gebender Führer erweist, nicht zum wenigsten dadurch, daß jeweils der Zusammenhang der kunstgeschichtlichen mit der politischen und geistesgeschichtlichen Zeitenwandlung geistvoll beleuchtet wird. Ich sage in fast überraschender Weise; durch so manche verbreiteten Bücher, die für das größere Publikum schnellfertig fabriziert, aber dabei gut ausgestattet werden, ist die Kritik etwas gewöhnt, Verständlichkeit und Illustration für gleichbedeutend mit Oberflächlichkeit und Trivialität zu halten. Der Anspruchsvollere mißtraut daher um ihres reicheren Bilderschmucks willen zuweilen auch solchen Werken, die die vielleicht schönste Aufgabe, Eigentum der allgemein Gebildeten zu werden, mit Selbständigkeit und Gediegenheit anstreben. In anderer Richtung sei auf die Publikation des G. Hirthschen Verlags in München, „Der schöne Mensch“ (seit 1898) verwiesen, eine reiche Tafelfolge von Abbildungen mit erläuterndem Text, der naturgemäß mehr zu jedem abgebildeten Kunstwerk einzeln eine kundige Orientierung nebst ästhetischer Erklärung des Dargestellten gibt.

Ein Umstand hat es den Fachleuten zwar nicht unmöglich gemacht, aber doch sehr erschwert, für das griechische Altertum das Problem nach systematischem Zusammenhang zu verfolgen: an die Stelle untersuchender, vorsichtiger Einzelbetrachtung der vorliegenden Kunstwerke eine hergestellte innere Reihenfolge zu setzen, die Gestaltung von Körper, Gewandung, Kopfform, Zügen chronologisch festzustellen, kurz die geschichtliche Evolution des künstlerischen Geschmacks klarzulegen. Dieser Umstand führt uns auf die vermittelnde Rolle der Römer. Nachdem letztere, zuerst im halbgriechischen Unteritalien, die hellenischen Kunstwerke kennen gelernt, haben sie alsbald begonnen, auch diese Beute nach Rom zu schleppen und das gleiche Verfahren bei allen Eroberungen fortgesetzt. Wo aber der Feldherr für den Staat den ersten großen Beutezug gethan hatte, da hielt späterhin der Provinzialbeamte private Nachlese, wie jedem Schüler von einem drastischen Beispiel, aus der Anklage des Verres durch Cicero bekannt ist. Mochte zuerst der Materialwert von Bronzen rc. die Römer gereizt haben, so gesellte sich doch früh eine Erkenntnis des ästhetischen Wertes hinzu. Oder zum mindesten die Absicht, mit jenen so viel gerühmten Bildwerken der Griechen die völkerbeherrschende Stadt am Tiber, die Hauptstadt der Welt, in ihren öffentlichen Plätzen, Anlagen, Gebäuden, Bädern zu schmücken, sie auch durch den Besitz von Kunstwerken über alle Städte zu erheben. Ganz ebenso hat fast zwei Jahrtausende später der moderne Cäsar, Napoleon Bonaparte, es für seine Welthauptstadt beabsichtigt und hat eine solche Bereicherung von Paris herbeigeführt durch massenhafte Verschleppung von Kunstwerken aus Italien und Deutschland, die nachmals durch die verbündeten Sieger wenigstens größtenteils zurückgeholt worden sind. Für Rom haben nach der Vorarbeit der früheren Feldherren und Konsuln die Kaiser von Augustus bis Nero die Vereinigung aller bemerkenswerten und transportablen Kunstwerke, die es nur irgendwo gab, abschließend durchgeführt. Die Einheimsung der jüdischen Tempelschätze hat später noch Titus nachgeholt.

Zu Rom nun schenkte, schon vor den Kaisern, der vorhandene Raub den Eroberern auch das innere Gut der Erziehung zur Kunst. Und mindestens stachelte er, wo es keine Liebe zur Sache war, doch den äußerlichen Eifer der Privatleute an, berühmte oder gefällige Bildwerke je für sich ihr Eigen zu nennen. So ist denn zu Rom und in Italien ganz massenhaft kopiert worden. Es bildeten sich ganze Kopistenschulen, die für den regen Bedarf der vielen reichen Leute, für die vornehmen Stadthäuser und für die mit Statuen zu bevölkernden Villenanlagen arbeiteten. Deshalb kennen wir eine so große Anzahl von klassischen Bildwerken zwar nicht mehr in den Originalen, wohl aber je in drei, vier, ja in zehn und zwölf Wiederholungen seitens römischer Kopisten. (Diese waren übrigens zum Teil geborene Griechen, welche in der Weltstadt und unter der beherrschenden Nation ihr Brot suchten.) Die moderne Kenntnis der griechischen Plastik beruhte bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein so gut wie ganz auf diesen römischen Kopien; gerade solche Bildwerke, welche seit lange, d. h. seit der Renaissance, den größten



Abb. 10. Sandalenbinderin. Athen. (Zu Seite 32.)

modernen Ruhm sich erworben hatten, lagen nur in diesem Medium vor. Nun haben aber die griechischen Meisterwerke durch die Kopie zum guten Teil doch eine veränderte Gestalt gewonnen. Erstlich bevorzugten die Römer den Marmor so sehr, daß die vielen Bronzeoriginale der Griechen ebenfalls in Marmor kopiert wurden, für den sie doch ursprünglich nicht gedacht und komponiert waren. (Die alte Verbindung der griechischen Einzelfigurenkunst mit dem Bronzematerial kann nicht verwundern, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß eben Bronzeguß, lange vor der Eisenbearbeitung, die allgemein verbreitete Metalltechnik vorgeschichtlicher Zeiten war. Welche staunenswerte Geschicklichkeit die prähistorischen Völker besaßen, mit dem fügsamen und doch ziemlich harten Metallgemisch aus Zinn und Kupfer umzugehen, offenbaren uns ja allerorten die Altertümersammlungen.) Zweitens erstrebten die römischen Kopisten oder ihre Auftraggeber und Käufer keineswegs immer absolut genaue Nachbildungen der Originale. Man kopierte wohl ein berühmtes frühzeitliches Bildwerk im großen und ganzen, aber milderte dessen herbe Ausführung im einzelnen, gab eine gefälligere Kopie. Oder man gab einer Figur einen Kopf, der dem Verkäufer oder Besteller des Bildwerkes besser gefiel; man glich die Züge eines bekannten Kunstwerkes der Gattin des Bestellers oder einer allbekannten Persönlichkeit, einer Kaiserin an; man änderte, „verbesserte“, „verfeinerte“, vergröberte am Gewande, am Kunstwerke selbst; man kombinierte; man nahm schließlich den griechischen Originalienschatz als eine Art Arsenal für „eigene Ideen“, was dann schon in die selbständige römische Kunst, soweit sie jemals selbständig wurde, hinüberleitet. Und obendrein spielen nun alle derartigen Willkürlichkeiten und Handwerksmäßigkeiten nicht bloß einmal mit, nicht bloß direkt zwischen Original und Kopie, sondern werden dadurch vervielfältigt, daß man nach Kopien und Umgestaltungen weiter kopierte.

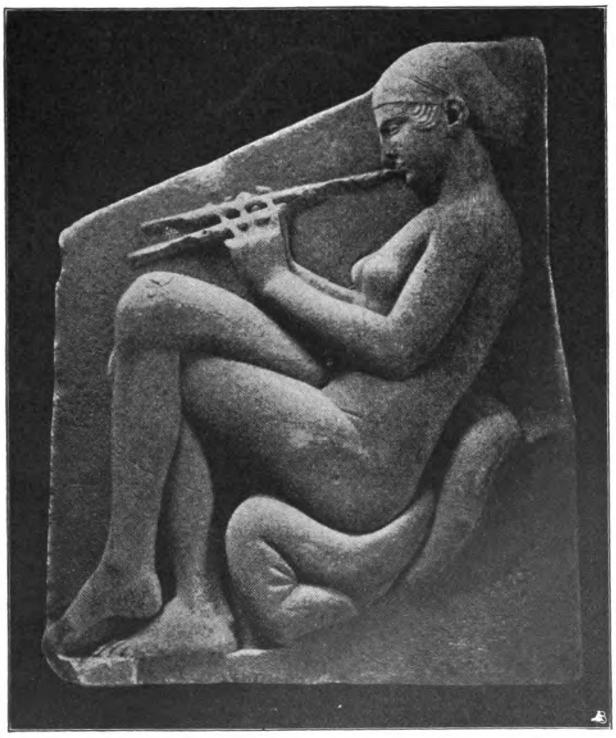


Abb. 11. Flötenspielerin.
Nach „Brunn-Bruckmanns Denkmälern griechischer und römischer Skulptur“.
(Zu Seite 34.)

In Griechenland selbst und im hellenistischen Osten war von Kunstwerken fast nur zurückgeblieben, was mehr oder minder zertrümmert unter älterem Schutt lag, ferner was zu gering geachtet wurde der Überführung nach Rom, was als Grabdenkmal oder sonst aus einer pietätvolleren Regung wenigstens unter Umständen Schonung fand oder was — wie etliche herrliche Tempeldekorationen, Giebelfelder und Metopen — seinen Wert durch die Loslösung von Ort und Stelle allzu sehr einzubüßen schien. Erst seit die neuere Kunstliebe die originalen Fragmente Griechenlands wieder entdeckt, seit die archäologische Wissenschaft von Deutschen, Engländern, Franzosen, Amerikanern ihre Ausgrabungen begonnen hat — teils um das Gefundene dem griechischen Heimatlande

neu zu schenken, teils um es in die eigenen Hauptstädte zu führen —, ist uns das unverfälschte Bild hellenischer Kunst echt und richtig wieder erstanden. Die Parthenonskulpturen des Phidias, welche Lord Elgin nach London brachte, die „Ägineten“ zu München, die Schätze Olympias mit dem Hermes des Praxiteles, die nach Berlin gelangten Ausgrabungen im hellenistischen Pergamon, die Funde zu Athen selbst, zu Argos gehören hierher, um nur weniges aus einem Reichtum des wiedererschlossenen Großen und Schönen zu nennen, durch den nun auch die gelehrte und ästhetische Kunstgeschichte vollkommen umgestaltet worden ist. Die Kunstwerke, an denen sich die Zeitgenossen und Nachlebenden eines Winckelmann und Lessing noch als den erhabensten begeisterten, sind ein wenig beiseite gerückt worden. Und nicht bloß, weil wir seitdem Herrlicheres hinzu erhalten haben, sondern auch deshalb, weil mit dem Vordringen zu der originalen Größe und Höhe der hellenischen Meister, selbst wenn wir deren Handschrift aus Verstümmelungen und Fragmenten zu erkennen haben, die ganze kunstgeschichtliche Auffassung sich geläutert und erhoben hat. —

Im dorischen Peloponnes, wohin wir nach dieser Verständigung zurückkehren, namentlich zu Argos, zu Sikyon unweit Korinth und auf der handelsreichen Insel Ägina, also an Stätten des dorischen Nordostens, welche immerhin den Joniergegenden näher zugewandt lagen, war eine wertvolle plastische Kunst erblüht. Sie stand zwar ebenfalls auf die früheren allgemeinen Errungenschaften und auf Anregungen von auswärts gegründet, aber hatte ihre eigenartige Richtung genommen, die vor allem als eine echt männliche zu bezeichnen ist. Die Erhebung der Griechen zum kriegerischen Heldentum durch die Perserkriege findet ihren Niederschlag in dieser fast gleichzeitig einsetzenden, Hochgefühl und gesteigerte Tüchtigkeitsfreude des Mannes festhaltenden Kunst. Sie setzt sich ein Ziel in der Nachbildung des straffen und kräftig gewandten Körpers, so wie ihn das Gymnasion erzog, welches nach dem spartanischen Muster sich das gesamte Griechenland erobert hatte. Hier auf der Sportbahn fand ein täglicher Hauptteil der Erziehung, der Heranbildung „edler Seele in schönem Körper“ seine Stätte; hier tummelte sich die Jugend die ablenkenden und unerwünschten Neigungen hinweg. Denn nicht anders dachten die kundigen Griechen als später die nachahmenden Römer und ihr Horaz, wenn er (Carm. I. 8) die Verliebtheit des Sybaris in Lydia so umschreibt: „Warum meidet er das sonnige Spielfeld? Was kommt er nicht mehr zum Schwimmen, zum Reiten, hat keine Flecken von Püffen und Griffen mehr auf den Armen?“

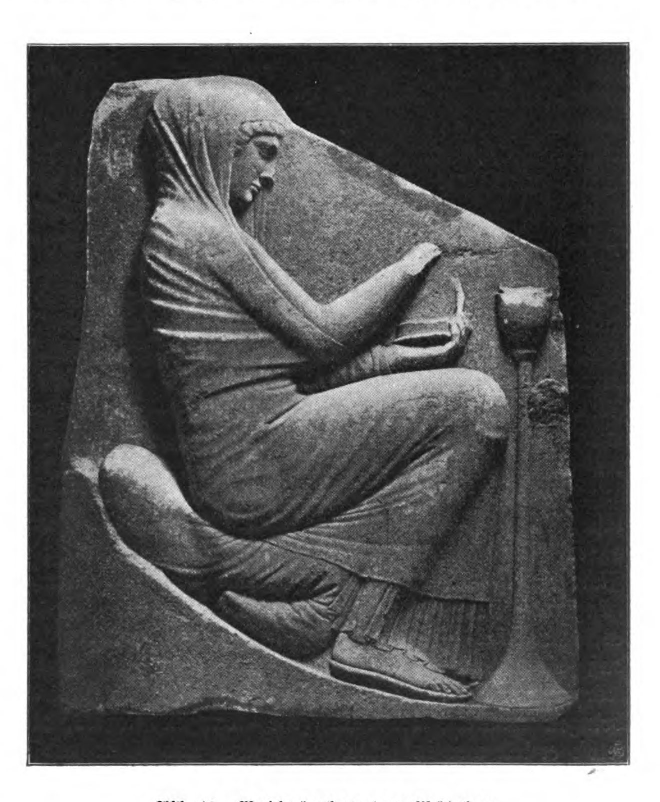


Abb. 12. Weihräucherndes Mädchen.
Nach „Brunn-Bruckmanns Denkmälern griechischer und römischer Skulptur“.
(Zu Seite 34.)

Hier auf den griechischen Spielplätzen brachten die erwachsenen Jünglinge und die rüstigen Männer — schon in Hinblick auf die großen Festspiele — einen wichtigen Teil ihres Tages und ihres Daseins in geordnetem Turnspiel zu: in jenen Übungen, welche, ohne Benutzung von eigentlichen Turngeräten, durch Wettlauf und Wettspringen, Speer- und Diskoswurf, Ringkampf, sowie durch die begleitende Gelegenheit von Bad und Massage jedes Glied, jede Muskel und das Ganze des Körpers zur harmonischen und kraftvollen Ausbildung zu bilden strebten. In diesen Gymnasien, wo sich die körpergestählten Jünglinge und prachtvoll herausgelegten Männer stundenlang ohne jegliche Hülle in Luft und Licht und in regelgeadeltem Spiel bewegten, fand die peloponnesische Kunst ihren von selbst gebotenen Anschauungsunterricht, ihr Mitstreben nach der Vollendung des Körperlichen. Hier sogen sich die Augen des mitspielenden und zuschauenden Künstlers voll, prägte sich der Niederschlag von kraftgezügelter Schönheit und Vollkommenheit in die Erinnerung, aus der er zu anderen Stunden seine Bildwerke schuf. Denn ein Arbeiten nach dem Modell, wenigstens dem individuellen, kennt diese Zeit noch nicht. Die Künstler formten ihre Bildwerke so, wie etwa bei uns Kinder oder Dilettanten modellieren, aus einer allgemeinen Vorstellung, nur daß bei jenen das Studium sehr viel bewußter, das Gedächtnis durch unablässige Aufmerksamkeit erworben war. Und wenn sie je ein Modell verwendeten, eine gute Gestalt in die Werkstätte führten, so geschah es nur als Hilfsmittel, zur Ergänzung und Unterstützung des Gedächtnisses, nicht aber, um letzteres durch eine bestimmte Erscheinung zu entlasten und beiseite zu schieben. Mit diesem Studium nach einer gleichzeitigen Fülle von Gestalten, mit der fehlenden Abhängigkeit von einem Einzelmodell hängt es, aber nicht hiermit allein, zusammen, daß die Künstler eben diejenige „beste" Körperlichkeit zum künstlerischen Ausdruck bringen wollten, die durch jene Übungen selbst erzielt werden sollte. Sie gaben also anstatt einer physischen Individualität einen schönen und hochstehenden Sammeltypus. Ich vermeide an dieser Stelle das Wort ein „Ideal" schon deswegen, weil eben noch nicht eine theoretische Idee, sondern das Auge, die konkrete Anschauung und Gesamtübersicht diesen Typus feststellte, den man sich bei jeder einzelnen Arbeit zu frischer Erinnerung erneuerte.

Ganz von selber führte der große Einfluß, den die Spielplätze auf die Thätigkeit und die Motive der Künstler ausübten, auch dazu, daß das Nackte in der plastischen Kunst der Griechen vorläufig die Regel ward. Man hat hierbei an gar keine Absicht, keinen bestimmten Entschluß der Kunstauffassung, keine Wandlung in allgemeinen Anschauungen zu denken. Das Nackte war in diesem Falle das schlechthin Wirkliche und von selbst Gegebene, es wurde einfach mit der sonst studierten Wirklichkeit übernommen. Wir erkennen dies um so sicherer daraus, daß man das Weib noch nicht oder nur in ganz wenigen, als Ausnahme motivierten Fällen unbekleidet wiedergab. Die Mädchen und Frauen sah man eben nicht ohne weiteres so, wie man die Epheben und Männer in den Gymnasien sah. Für die Männerwelt war das Gymnasion, das seinen Namen von dem Worte *γύμνος*, nackt, hatte, eine Alltäglichkeit. Sogar für die Öffentlichkeit der großen olympischen Spiele war schon längst vor der Periode, von der wir sprechen, das letzte Anstandsgewand der Kämpfer abgeschafft worden, und man pries diesen Fortschritt in Inschriften, man schämte sich nachträglich, daß das je anders gewesen sei, als eines Symptoms noch kleinlich gewesener, ins Niedrige hinüberdenkender Gewöhnung. Bei jeder Enthüllung kommt es auf die Motive an, nicht einmal so auf das Maß. Manchem wird der Freund, mit dem er zum Baden geht, peinlich sein, wenn er von jenem zu Hause mit aufgestreiften Ärmeln getroffen wird. Es braucht kaum betont zu werden, daß ein Volk, das sich derart nach seinem Sinn erzog, wie die Griechen, nicht nach den Anschauungen anderer Völker, auch nicht nach der unsrigen beurteilt werden darf. So sind auch die vielen Porträtstatuen von Wettspielsiegern, die namentlich zu Olympia aufgestellt und dorthin gestiftet wurden, gewandlos gebildet worden. Lediglich unnatürlich und unmotiviert hätte es geschienen, wäre vom Künstler die Tüchtigkeit und Elastizität der Glieder, die gesiegt hatten und auf die



Abb. 13. Grabstele der Hegeso. Athen.
Nach „Brunn-Bruckmanns Denkmälern griechischer und römischer Skulptur". (Zu Seite 32.)

die ganze Sorgfalt und Hingabe der Ausbildung verwendet gewesen, dem Auge entzogen worden. Diese peloponnesische, aber dann auch Athen in ihren Bann einbeziehende Kunst, die ihrem Wesen nach so durchaus männlich war, war es ganz äußerlich auch darin, daß sie in der ganz erdrückenden Überzahl nur den Mann gebildet hat. Hier waren gleicherweise Studiengelegenheit und äußere Anlässe, u. a. durch jene Siegerstatuen, gegeben, die bei den Frauen noch selten waren. Indessen hat man, wie schon angedeutet wurde, in einzelnen Fällen doch auch die Weiblichkeit zur plastischen Wiedergabe gebracht. Und bezeichnenderweise für die ganze Richtung dieser Kunst auch dann mit Motiven, die aus den körperlichen Wettspielen genommen sind.

So in jener Wettläuferin des Vatikan, die wir als Abbildung 4 geben und die Kopie nach einer Bronze aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts ist. Die Arme sind neuere Ergänzung, ihre Haltung war insoweit bestimmt, als die Stumpfe beider Oberarme alt sind. Daß es sich um den Moment des Wartens auf das Zeichen zum Ablauf handelt, kann nicht zweifelhaft sein. Die Siegespalme am Baumstamm und dieser selbst sind Zuthat des Marmorkopisten. Zu den olympischen Spielen wurden auch spartanische Mädchen, und zwar für den Wettlauf zu Ehren der Hera, zugelassen. Der Kopist hat also, ob mit Recht und nach irgend welchen Anhaltepunkten steht dahin, an die Siegesstatue einer solchen Wettläuferin gedacht. Das kurze Gewand entspricht nicht nur der Zweckmäßigkeit, sondern auch der von Schriftstellern berichteten Thatsächlichkeit bei diesen Wettläufen. Ebenso lassen uns die Proportionen des Mädchens, die feste, relative Schlankheit der Beine, deren Längenverhältnis zum Rumpf und in sich selbst, die schmale Hüftenbreite, ferner auch die Füße an eine schulmäßige Sportausbildung denken, die, wie gesagt, den weiblichen Körper, vollends in Generationen, dem männlichen wieder einigermaßen und zunächst keineswegs unschön oder unweiblich annähert. Eine solche Erziehung der Mädchen war in Sparta durch die Gesetze zielbewußter Staatsraison eingeführt worden, womit sie sonstiges hellenisches Herkommen umgestalteten. Die lakedämonischen Mädchen übten sich gleich den Knaben im Laufen, Springen, Ringen, im Diskos- und Speerwurf. Und sie trugen, um einfach, abgehärtet und für die Übungen geschickt zu sein, jene ärmellosen, kurzen, alleinigen Chitone, die von dem Gewande unseres Bildwerkes deshalb nur wenig verschieden gewesen sein können, weil sie oder vielmehr ihre Trägerinnen als *φαινομήριδες*, schenkelenthüllend, bezeichnet werden. Die Lakedämonierinnen wurden die kräftigsten und körperschönsten der jungen Frauen von ganz Hellas: von den Männern — uns erzählen es die Schriftsteller — gerühmt und bewundert, von den Frauen als unweiblich, derb und allzu frei getadelt und nach Kräften bespöttelt, wie denn auch in Aristophanes' politischer Komödie „Lysistrate" die Spartanerin Lampito den Neid und die widerwillige Bewunderung der anderen Weiber erregt. Daß sie aber, innerhalb der zu Sparta geltenden allgemeinen Grundsätze und Lebensformen, keineswegs unzüchtig, eher besser als andere waren, ist uns auch verbürgt, und ganz mit Recht spricht schon ein älterer philologischer Bearbeiter der griechischen Staatskultur, Schömann, eine nicht genug zu betonende Wahrheit aus, dieselbe, die Cäsar und Tacitus bei ihren Kommentaren der altgermanischen Kultur geleitet hat: „Was verhüllt und nur teilweise, verstohlen erblickt die Phantasie entflammt, das verliert seinen Stachel für den, der es täglich und ungehindert sieht." So ist denn auch die Siegerstatue — und das war sie doch wohl — des jungen Mädchens in vollkommenster Unbefangenheit aufgestellt worden und gleich denen der männlichen Sieger, in natürlicher Wirklichkeit, also mit dem Wettläuferinnengewande. Uns aber, zu denen das volle Lob spartanischer Jungfrauenschönheit herüber tönt, vermag diese einzelne Statue den durch Spartas Verhältnis zur Kunst bedingten Mangel eines reicheren und gesicherten Materials leider nur wenig zu ersetzen.

Bei den Gesichtszügen der Wettläuferin möchte man am ehesten an individuelle Ähnlichkeit denken, die ja bei obiger Deutung auch sachlich am nächsten liegen könnte. Jedenfalls haben wir hier noch nicht das „griechische Profil", noch nicht den typischen oder vielmehr den unzweifelhaft aus edlerer Auswahl des Typus festgewordenen weib-

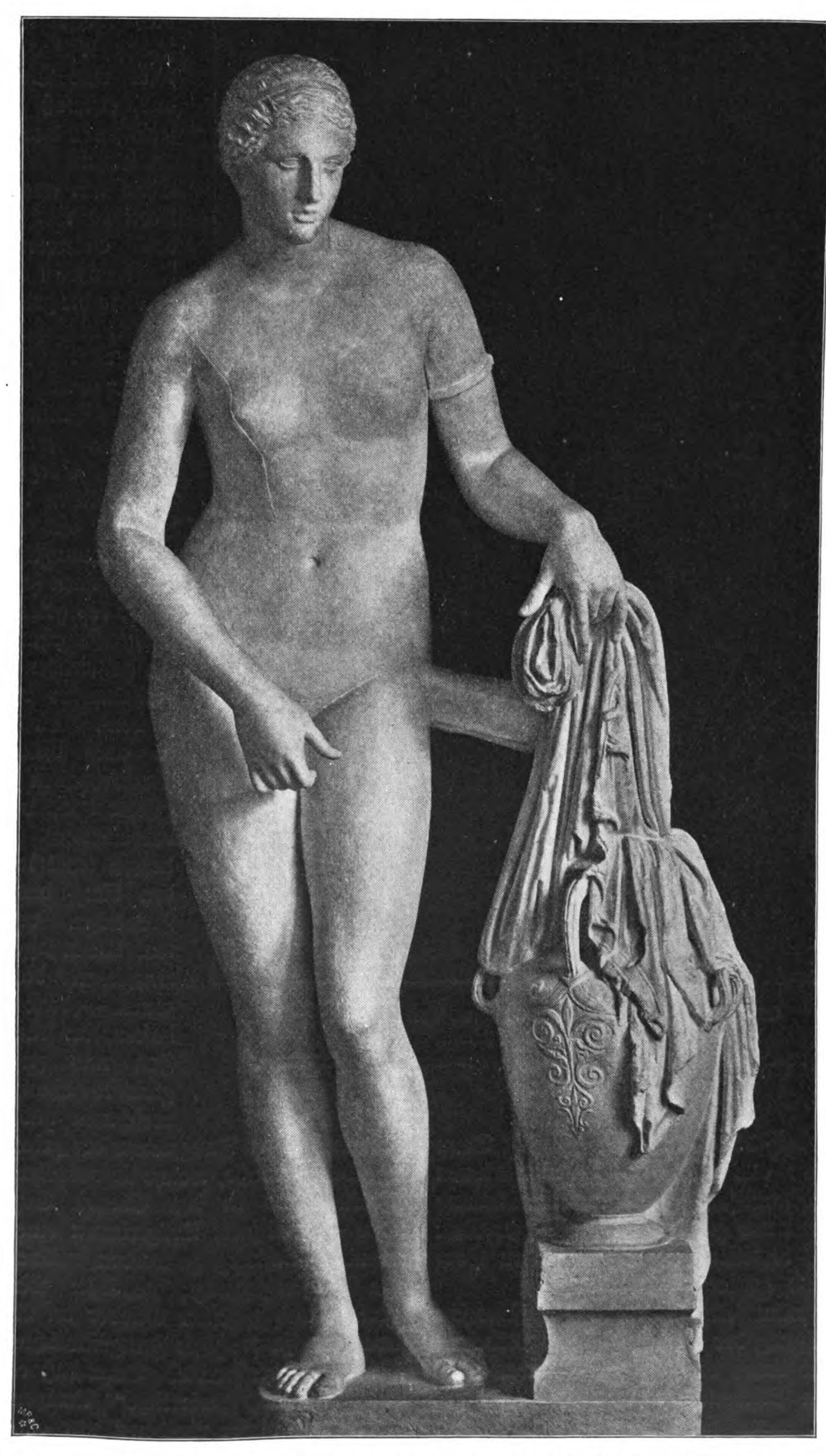


Abb. 14. Praxiteles. Venus von Knidos. (Hier ohne das Blechgewand des vatikanischen Originals.) Nach „Brunn-Bruckmanns Denkmälern griechischer und römischer Skulptur". (Zu Seite 34.)

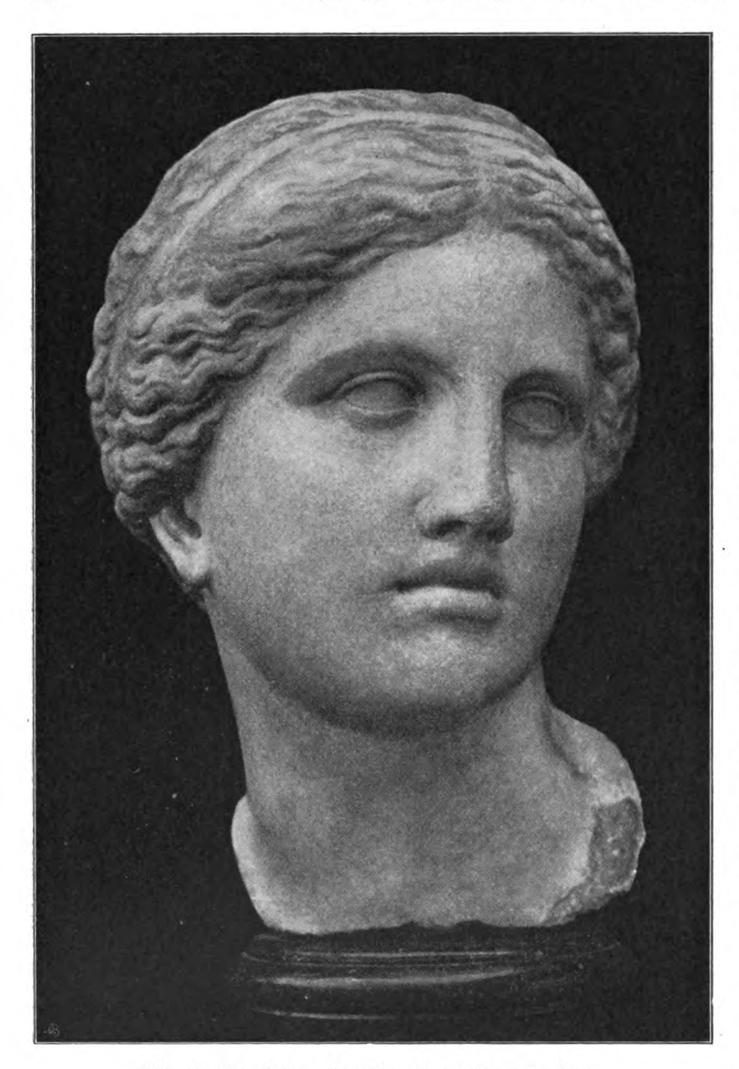


Abb. 15. Praxiteles. Kopf der Venus von Knidos.
Berlin, Prof. v. Kauffmann.
Nach „Brunn-Bruckmanns Denkmälern griechischer und römischer Skulptur".
(Zu Seite 34.)

lichen Kopf der hellenischen Kunst. Denn daß nicht alle Hellenen und Helleninnen die charakteristische „griechische" Verbindung von Stirn und gerader, etwas scharfer Nase besaßen, beweisen uns die wirklichen Porträts und andere Gegengründe.

Es wäre seltsam, wenn die ästhetische Hochschätzung der lakedämonischen Mädchenschönheit durch die übrigen Griechen nicht sonstigen Niederschlag in der Kunst gefunden, wenn sie nicht über eine konkret motivierte persönliche Darstellung hinaus zur Findung einer stofflichen Gattung geführt hätte. Indem dies thatsächlich geschah, löste sich bereits eine Phantasie aus, erschloß sich ein freies, von Realitäten unbeengtes Gestalten. Denn mit aus derlei Motiven möchte man das Eintreten der Amazonen-Bildnerei in die griechische Plastik verstehen, aus welcher dieses beliebte Thema niemals gänzlich verschwunden ist. Und wenn wir, von Friesen, Sargreliefs, Vasenbildern ꝛc. absehend, die älteren und bekanntesten Einzelamazonen (aus der Mitte des griechischen fünften Jahrhunderts) in zahlreichen Wiederholungen besitzen, so beweist dies, daß es auch später an Kunstfreunden nicht gefehlt hat, die von dargestellter Weiblichkeit nicht lediglich den Reiz des ganz Fraulichen verlangten. Wenn irgend etwas, waren die Amazonen — diese wehrhaften, im Kampf zu Fuß und zu Roß gleich tüchtigen, männerscheuen und männerbekämpfenden Jungfrauen der griechischen Legendenphantasie, welche sie vornehmlich in Thrakien und in den Ebenen Skythiens suchte — geeignet, Trägerinnen einer darstellenden Richtung zu werden, welche weibliche Krafterziehung, gestählte Muskeln, gestreckte und gefestete Glieder im Rahmen gewahrter, ja trotziger Jungfräulichkeit plastisch zu bilden strebte. Denn daß es nicht darauf ankam, „wirkliche" Amazonen zu bilden, daß dieser Ausdruck nur eine Deckbezeichnung war, beweist sich uns daraus, daß man sonst der angenommenen „That-



Abb. 16. Praxiteles. Kopf der Venus von Knidos. Berlin, Prof. v. Kauffmann.
Nach „Brunn-Bruckmanns Denkmälern griechischer und römischer Skulptur". (Zu Seite 34.)

sache" Rechnung getragen hätte, die Amazonen brennten sich die eine Brust aus, eine Meinung, die auf dem Wege der Volksetymologie aus dem Namen Amazone, der griechischen Zurechtmachung eines kaukasischen Wortes maza entstanden war.

Wir wissen, daß u. a. die beiden großen Zeitgenossen Polyklet und Phidias solche Amazonen gebildet haben. Auf Polyklet, den Schöpfer jenes Vollkommenheitstypus männlicher Kraftschönheit, der lange Zeit als Kanon benutzt worden ist, wird das Original der „verwundeten" Amazone zurückgeführt. Dazu passen Haltung und Bildung aufs beste, ebenso die meist dem Polyklet eigene Beimengung eines seelischen Leidens, das sich in diesem Falle um den konkreten körperlichen Schmerz kaum zu kümmern scheint. Sehr ansprechend macht Friedrich Schlie in seinen ganz vortrefflich instruktiven, erläuterten „Gipsabgüssen antiker Bildwerke zu Schwerin" (1887) darauf aufmerksam, daß diese Amazone vielleicht erst von späteren Wiederbildnern verwundet worden sei, um ihre müde, leidende Haltung zu begründen — plump genug, da sie eben körperlich nicht zu leiden scheint und da ihre Haltung eine Wunde in der rechten

Seite nur zerren müßte. An einigen der mindestens acht Wiederholungen des Originals fehlt thatsächlich die Wunde. Mächtig sind der Brustkasten gebaut, die Schultern gebreitert über starkem, räumigem Knochengerüst; naive Leidenschaft, die trotzigem Kraftgefühl entspricht, scheint bei aller Ermattung aus dem Blick, der Öffnung des Mundes zu sprechen.

Verwandt in der Gesamterscheinung ist die Amazone des Vatikan, die nach früheren Eigentümern auch die Matteische genannt wird (Abb. 5). Schild, Axt und Helm hat der Kopist hinzugefügt. Man deutet, sie wolle aus unbehinderter Stellung mit Hilfe von Lanze oder Springstock aufs Pferd springen (?); oder sie sei am linken Bein verwundet und stütze sich eben deswegen auf den Speer, den sie nach Ausweis einer Gemme im Original gehabt hat. Den Sporn am linken Fuße könnte sie ja auch nach dem Kampfritt tragen. An sich ist uns das Motiv der verwundeten Amazone dadurch als alt bezeugt, daß eine Amazone des Bildhauers Kresilas die verwundete hieß, und so war man gern bereit, schon im Altertum, die Verwundung aufs Tapet zu bringen. Das kunstliebende Publikum alter und neuer Zeiten hat bei den Kunstwerken gern konkrete Anhaltspunkte und besondere Kennzeichen, über die man reden kann; kluge Künstler oder Händler tragen diesem Bedürfnis Rechnung. Über eine Gestalt, die lediglich schön ist, aber nichts erlebt hat und kein besonderes Merkmal zeigt, ist viel schwerer ein gebildetes Gespräch zu führen. — Ob die vatikanische Amazone dem Phidias zuzuschreiben sei, will die Archäologie nicht sicher entscheiden. Breit von Thorax und Schultern, gleich der Polykletischen, ist sie doch höher und schlanker als diese gewachsen, ein prachtvolles Bild von Jugend und geübter Kraft. Der Kopf gehört nicht ihr, der Kopist hat ihn von einer dritten, im Museum des Kapitols befindlichen Amazone entlehnt.

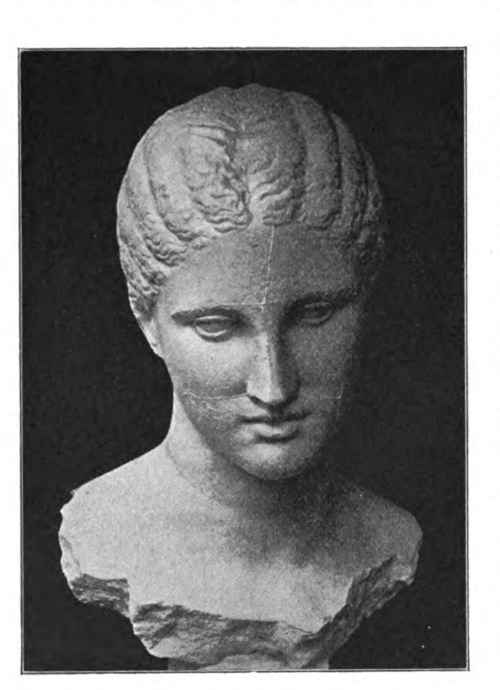


Abb. 17. Griechischer Mädchenkopf praxitelischer Zeit. Königl. Glyptothek, München, Nr. 210.
Nach der Ergänzung Heinrich Brunns im königl. Gipsmuseum zu München.
Nach „Brunn-Bruckmanns Denkmälern griechischer und römischer Skulptur". (Zu Seite 36.)

Vergleicht man mit obiger Wettläuferin diese Amazonen, welche Abstände liegen trotz des Zeitraumes von höchstens wenigen Jahrzehnten dazwischen! Wie viel archaischer dort noch der Kopf, namentlich die Augenlider! In beiden Fällen ist das Motiv der einen entblößten Brust, der unbehinderten Schenkel dasselbe. Aber wie ungünstig ist das Gewand der Läuferin, das in seiner nüchtern realistischen Überkürze die ganze Körperproportion scheinbar verschiebt; wie spielend ist bei den jüngeren Amazonen dieselbe Unbehinderung durch Schürzung erreicht, wie viel vorgeschrittener überhaupt die Gewandbehandlung!

Ferner hat die Darstellung weiblicher Arbeit und Kraft ein Motiv gefunden in den Karyatiden. Dieser Name soll nach schwerlich zutreffender, sehr nachträglich aussehenden Deutung der Alten davon herrühren, daß die Frauen des peloponnesischen Karyä, zur Strafe für ihr Sympathisieren mit den Persern, als Lastträgerinnen bei Bauten Strafarbeit thun mußten. Die vollendetsten und berühmtesten Karyatiden sind die sechs an der Vorhalle des Erechtheion auf der Akropolis zu Athen; Lord Elgin hat eine davon nach London

entführt (Abb. 6). Das Kapitäl über dem Haupte ist ohne Schwere, der übliche Fries ganz fortgelassen; so vermögen diese Karyatiden die freie, aufrechte, ja stolze Haltung zu bewahren, welche den Wasser oder kleine Lasten auf dem Kopf tragenden Mädchen und Frauen des Südens eigen ist. Der Künstler mindert seinen Trägerinnen die Last, aber gleichzeitig stärkt er ihnen die Fähigkeit der Leistung. Was sind das für mächtige Leiber und Glieder, wie sitzt bei dem Londoner Exemplar der Busen muskelgefestet und hoch auf starkem Brustkorb, wie ruhig bleibt die Bewegung in den Hüften, wie edel trägt der Hals!



Abb. 18. Weibliche Figur im Britischen Museum.
Nach Deutung Furtwänglers Bildnis der Phryne. (Zu Seite 36.)

Wie schon der Blick auf das Gewand lehrt, sind diese Trägerinnen jünger als die Amazonen, nämlich gegen Ende des fünften Jahrhunderts geschaffen (420—407 wurde das Erechtheion erbaut). Unsere Darlegung hat also, das Motiv der spezifischen Kraft nunmehr verlassend, erheblich zurückzugreifen. Aus der gewonnenen Fähigkeit, das menschlich Vollkommene zu beherrschen, erhob sich die Kunst, um den Göttern, die sie an sich längst gebildet, diese vollendete Menschlichkeit zu geben, letztere hierdurch zu weihen und zu erhöhen. Phidias, geboren um 500, wird dieser menschlich-schöne Verkörperer der Götteridee; als solcher steht er neben Polyklet, dem vollendenden Systematiker des nur-menschlich Schönen,

seinem Zeitgenossen von Argos, mit dem er, der Athener, die gleiche peloponnesisch-argivische Schulung genossen hat.

Von Phidias' Athenen kommt für uns nur teilweise in Betracht die 438 aufgestellte, volksumjubelte Tempelstatue im Parthenon der Akropolis. Sie war aus Gold und Elfenbein, einem Material, das schon früher des öfteren verwendet war und uns um so weniger befremden darf, als überhaupt die griechischen Bildhauer ihre Arbeiten bemalt, getönt oder ihnen sonstwie die Wirkungen der Farbe oder des Materials belassen haben. Bei diesem Zusatz von Farbenwirkung ist daran zu denken, daß die griechische Plastik ihren Anfängen nach volkstümlich war und daß sie es, wie sehr sich auch manche Werke über den allgemeinen Geschmack hinaushoben, in der Hauptsache immer blieb. Und sie stammte ab aus der Holzbildnerei, welcher auch unsere bemalten, stets bemalt gewesenen Marien- und Heiligenbilder in den katholischen Kirchen angehören. Daß die Farben unter allen Umständen naturgetreu sind, ist nicht erforderlich; auch bei uns heute im katholischen Süddeutschland stehen massenhafte Kruzifixe mit fabrikmäßig metallgegossenen und vergoldeten Figuren des Heilands an den Wegen, in ihrer Art auch Pendants zu der Gold- und Elfenbeinstatue der Athener! Wie viel, wie wenig Farbe, wie weit keine Tönung, ward schon bei den Griechen eine Sache der Umstände, sowie des gröberen oder feineren Geschmacks; ebenso, wann und wie weit man verschiedenartiges Material, Holz, Elfenbein, weißen und bunten Marmor, Schmelzarbeit (für die Augen beliebt), Bronze, Gold kombinieren wollte. Der Geschmack allein konnte nicht ausschlaggebend sein, weil öffentliche oder private Bestellung, aber auch der Ort der Aufstellung, der Zweck sehr verschiedene Rücksichten zu nehmen zwangen. Das reine Weiß, an das wir uns unwillkürlich gewöhnt haben, war schon dadurch oft künstlerisch ausgeschlossen, daß eine im Freien aufgestellte Gruppe oder Reliefschilderung von der griechischen Sonne dem Auge zu e i n e r blendenden Fläche ohne jedes Detail entstellt worden wäre. Die Tönung konnte also geradezu eine Schutzmaßregel für die richtige plastische Wirkung sein.

Fühlbarer mußte der Schöpfer der volksgewollten kostbaren Goldelfenbein-Athene ein anderes Herkommen empfinden, das ihn fesselte. Religiöse Kunst hängt immer im Alten und das Alte an sich erscheint feierlicher. Bei den Hellenen so gut wie bei uns, wo ebenfalls die kirchliche Plastik von der ganz modernen durch mehr als eine Mauer getrennt ist und gewaltsame Gönner nur Unwillen erregen, die den Gemeinden allzu „fortgeschrittene" Kunstwerke aufzudrängen suchen. Bei den Griechen hat es jederzeit absichtlich archaisierende Götterbilder gegeben, und Phidias hat bei jenem Athenebilde entsprechende Rücksichten genommen — sonst wäre sein Ruhm niemals, selbst bei diesem Volke nicht, derart durch die breiteste Menge gebraust. Er gab die Athene, die das Volk sehen wollte, damit das Material nicht verschwendet sei: die Polias, die Städtebeschirmerin mit Helm, Speer, Ägis, Schild, Erechthoniosschlange und mit der kleinen Nike auf der rechten Hand; und alle Zuthaten gab er, bis auf die Sohlen der Sandalen, mit feinen Reliefs und Dekorationen verziert. Die Haltung majestätisch, ans Starre streifend: kultgewöhnte Gottheit, die lediglich äußerlich in der Form des Menschlichen erscheint. Alles das kennen wir freilich nur aus nachbildenden Gemmen, Münzen, Statuetten und Reliefs.

Die Athene seiner Künstlerliebe hatte Phidias etwa ein Dutzend Jahre vor jener großen Staatsbestellung geschaffen, die A t h e n a L e m n i a, so benannt, weil sie auf die Akropolis von attischen Auswanderern nach Lemnos gestiftet ward. Uns liegt sein Bronzeoriginal nur in verschiedenen Marmorwiederholungen vor, sowie in einem Marmorkopf zu Bologna, der der beste von allen ist (Abb. 7). Hier ist es ohne den Apparat der Stadtgöttin, der Polias, die den Sieg gewährt, den Ölbau und die Rossezucht lehrt, vielmehr allein die Parthenos, die der Künstler verherrlicht, die geistig beseelte Jungfrau, die er zur Gottheit der Pallas erhebt. Das Verhältnis des Kopfes zu der mächtigen und feierlichen, aber nicht lastenden Figur dient diesem Zweck eines erhabeneren Eindrucks der Vergöttlichung; die Figur selbst, nebst dem Gewande, ist aufs feinste abgewogen und offenbart, so geschlossen sie bleibt, dennoch bei jeder neuen Stellung des Beschauers ihren Reichtum an

edlen Linien. An dem Haupte — die aus anderer Masse eingesetzten Augäpfel fehlen den Kopien — rühmte schon das Altertum den feinen Umriß des schmalen Gesichts, die Zartheit der Wangen. Das „griechische Profil", jener schon erwähnte vollkommnere Typus, ist um diese Zeit zum Kanon geworden, von dem nur etwa für Satyrn und Naturriesen abgewichen wird. Es tritt uns in dem jungfräulichen Antlitz der Phidiasschen Athene in nicht mehr zu überbietendem Adel entgegen. Mit ihr verglichen wirken die Pallasbilder der Späteren, soweit sie uns erhalten sind, nüchtern, all ihre Imposanz ist gröber und leerer.

Einige Jahre nach der Athene jener „Lemnier" hat Phidias mit Helfern und Schülern seinen großen Anteil an dem Skulpturenschmuck des Parthenon ausgeführt. Die Goldelfenbein-Athene fällt zeitlich mitten in diese Parthenonarbeiten hinein. Und letztere haben wir im, wenn auch noch so verstümmelten Original!

Unter ihnen gehören die weiblichen Figuren der beiden Giebel zu den größten und berühmtesten Kunstwerken aller Zeiten. Der Ostgiebel stellt die Geburt der Athene aus dem Haupte des Zeus dar. Dem Vorgange abgewandt sitzen und ruhen zur Rechten drei blühend lebensvolle, ja lebenswarme, reife Frauen, die von den Gelehrten als sehr Verschiedenes, am glaubhaftesten aber als die drei Moiren, die Schicksalsschwestern, gedeutet worden sind. Die am meisten links befindliche hat vorher nach der Giebelecke geblickt, wendet sich aber jetzt nach der Mitte, dem Vorgange zu und will sich gerade erheben, wie wenigstens das Zurücksetzen des rechten Fußes andeutet. Sie trägt Ärmelchiton und Mantel, und ebenso gekleidet sind die beiden Frauen zur Rechten, von denen die hingestreckte unnachahmlich natürlich und ruhevoll sich in die Gefährtin schmiegt und dadurch diese, die

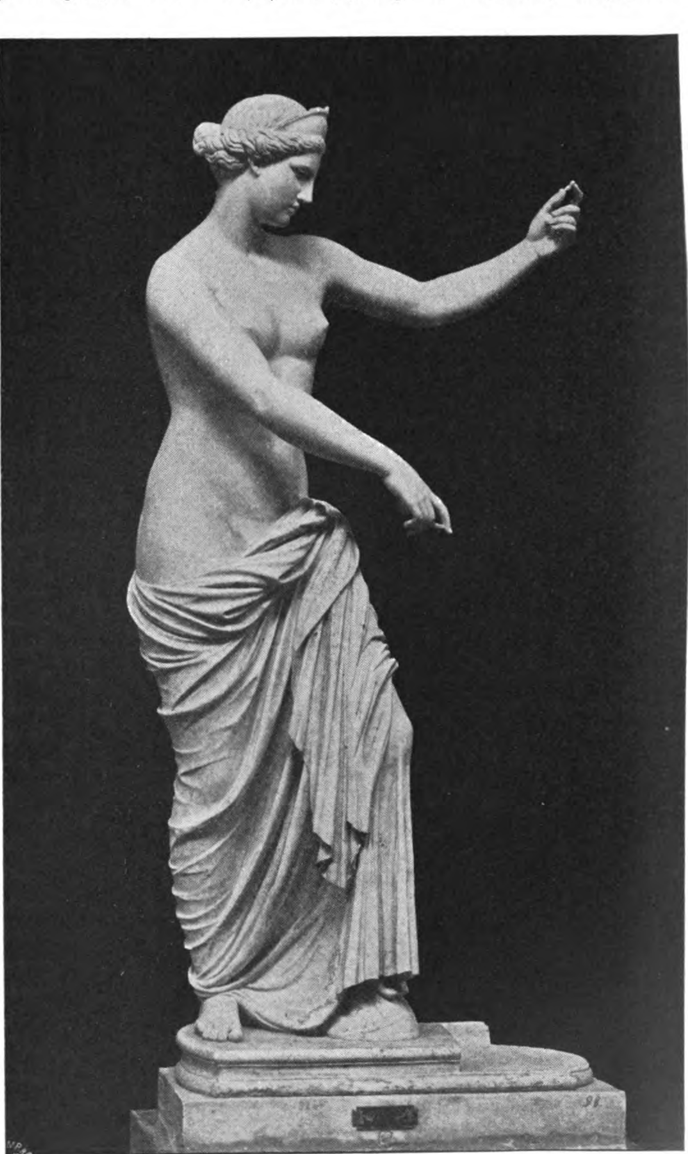


Abb. 19. Venus von Capua. Neapel. (Zu Seite 36.)

gleichfalls ans Aufstehen denkt, noch niederhält (Abb. 9). Reizvoll unterbricht das Herabgleiten des Chitons von der Schulter der Liegenden die großen Gewandmassen. „Diese aber sind mit bewunderungswürdigem Reichtum durchgeführt, namentlich der Chiton, dessen feiner Stoff bei völlig freiem Fluß die Formen des Körpers nirgends entstellend verhüllt. Auch die obere, über die Schenkel geschlungene Partie des Mantels ist noch sehr reich, und erst allmählich werden die Massen immer größer und ruhiger, jedoch nie so einfach wie die offenbar aus dickerem Stoff gebildete Decke, auf welcher die ganze Figur gelagert ist“ (Michaelis, Der Parthenon).

1812 trafen die von Elgin, dem englischen Gesandten bei der hohen Pforte, also der damaligen Landesherrschaft von Athen, erlangten Parthenonskulpturen in London ein, wo er sie dem Staat verkaufte. 1819 schrieb Dannecker, sie seien das Höchste, was er je in der Kunst gesehen: „Formen, wie über die Natur gegossen, und doch schafft die Natur nie solche Formen.“ Und das Urteil ist bis heute dasselbe geblieben. Mit dem Ausdruck Elgin Marbles verbindet sich derartig die Vorstellung von Größe, daß man ihn sogar als Gattungsbegriff für das Erhabenste in der Kunst anwendet; Anton Springer liebte es, die Teppichkartons, worin er Raffaels reifstes Werk sah, die Elgin Marbles der Malerei zu nennen. Über die Gewandung der Elgin Marbles, die ersichtlich aus dünnem, feinsten Leinen und etwas festerem Mantelstoff zusammengestellt ist, seien noch die treffenden Worte Welckers zitiert: „Diese gleich den Wellen, die vom kleinsten Widerstand Richtung nehmen und ihr Spiel ins Unendliche vermannigfaltigen, wechselnden, geschmiegten, gestauchten, gebrochenen Falten sind mehr als verschieden von der alten Regelmäßigkeit und steifen Zierlichkeit; sie zeigen eine bewußte Reaktion gegen die alte Regel und die Kraft eines noch neuen Prinzips an.“ Zwanglos folgt das Gewand dem Körper, umhüllt ihn fast ganz, verbirgt, bedrückt ihn nirgends, ist ganz unaufdringlich. So hat der größte Meister hellenischer Kunst auch das rechte künstlerische Zusammenwirken von Körper und Gewandung gefunden; diese Zusammenwirkung fügt dem Körper, den sie zu seinem Rechte kommen läßt, neue ästhetische Reize hinzu und ist noch nicht wieder

Abb. 20. Aphroditentorso im Louvre zu Paris. (Zu Seite 42.

verwirrt, wie später so oft, wo die Gewandbehandlung raffiniert, zum Virtuosenstück und zum Selbstzweck, der Körper zur Nebensache wird.

Das kunstgeschichtliche und kostümgeschichtliche Kapitel der Gewandbehandlung liegt diesem Buche ferner. Wir können nur im allgemeinsten auf einige Punkte hinweisen. Die große Wichtigkeit, die die Griechinnen im täglichen Leben dem Gewande, seiner Lage, seinen Fältelungen zuwiesen, wird gerechtfertigt und geadelt durch die Tracht selbst, welche nicht wie bei Phrygiern und Lydern oder wie bei uns aus gemusterten Stoffen, nicht aus geschnittenen, aneinander gepaßten und genähten Stücken bestand, auch nicht aus Überzügen, sondern aus feinen, aber einfachen Flächen, die am ehesten eine Randverzierung hatten und die man nur um sich legte, so daß Geschmack und Zier eben in der Lage selbst ihren Ausdruck finden mußten. Man begreift, wenn die Fältelung zuweilen Stunden des Tages verschlang, was übrigens für wenige Frauen ein Raub an besserer Beschäftigung war, und wenn man in steter Besorgnis schwebte, beim Gehen durch Windzug, Berührung im Gedränge 2c. am Gewandarrangement einzubüßen. Man begreift ferner, wenn die Bildnerei durch alle antiken Jahrhunderte hindurch, von Anfang bis Ende, nicht umhin gekonnt hat, aus diesen, wir betonen: schönen Moderichtungen auch einen Teil ihrer Aufgaben zu entnehmen und ihrerseits die auf jene verwandte Kunst sowohl aus praktisch-geschäftlichen, wie aus ästhetischen Gründen und Neigungen noch zu steigern. Sie hat darüber zuweilen alles andere vergessen, hat Körper achtlos in eine gezwungene oder nicht dauernd mögliche Stellung gebracht, weil sie diese für die Drapierung bequem fand; sie hat auch Kunststücke der Faltenführung und der Gewandverfeinerung fertig gebracht, die ihr die Wirklichkeit höchstens mit nassen Schleiern hätte nachmachen können. Wir sehen an

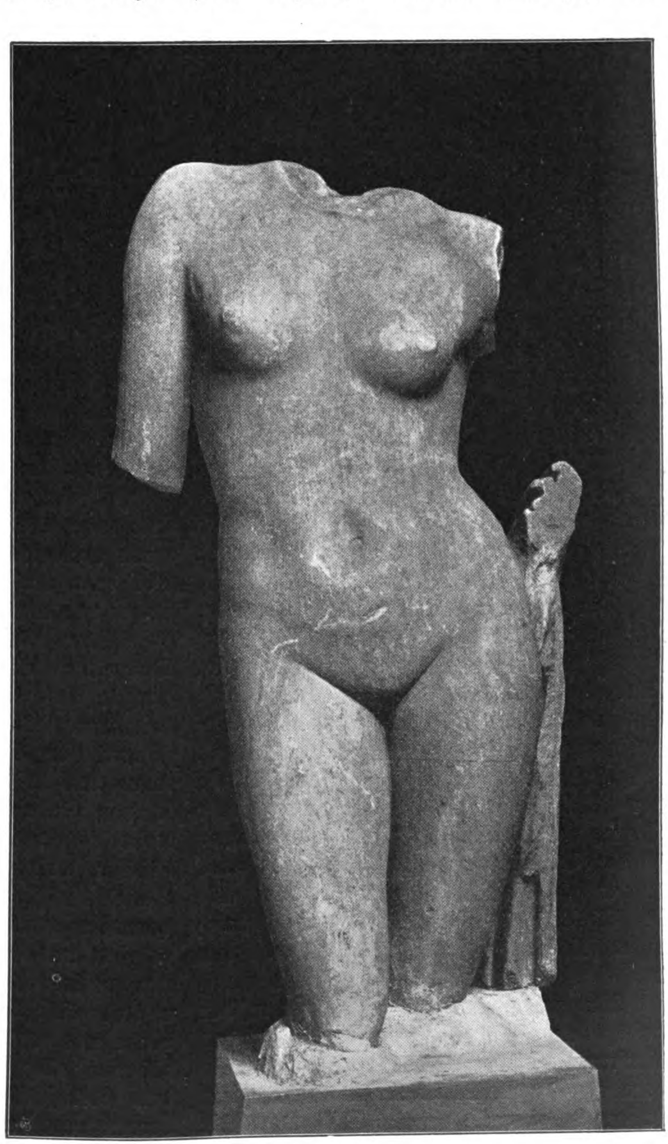


Abb. 21. Aphroditentorso zu Neapel.
Nach „Brunn-Bruckmanns Denkmälern griechischer und römischer Skulptur“.
(Zu Seite 37.)

den uns vorliegenden Antiken, daß einzelne geeignete Bewegungsmotive, z. B. der Nereïde von Xanthos, immer wieder benutzt worden sind, um den Körper, den man dabei jedesmal mechanisch wiederholte, mit wechselnden Gewandexperimenten zu überziehen. In anderen Fällen hat diese Kunst wunderbar verstanden, dem schönen Körper durch das Gewand, welches ihn nicht verbarg, lediglich einen neuen, sekundären Reiz hinzuzufügen.

Ein einzelner, früh verschleppter Frauenkopf aus den Parthenongiebeln (Abb. 8) ist noch leidlich erhalten, wenn man seine Schicksale bedenkt: daß er langzeitig eingemauert war an einer Treppe zu Venedig, weggeworfen wurde beim Abbruch des Hauses und dann durch die Hände von Arbeitern, Steinmetzen, verschiedenen Käufern gewandert ist. So muß e r uns eine Vorstellung von den fehlenden Köpfen der Elgin Marbles geben. An der Nase, am Munde und am Hinterkopf sind Ergänzungen; ungetrübt genießen wir in diesem Original die herrliche Breite der Wange, das kraftvolle Gesichtsoval, bemerken das weite Vorspringen des Stirnrandes über die Augenwinkel, die Stellung des Ohrs, die ausgesprochene Langform (Dolichokephalie) des Schädels. Die Kopfbinde der Athena Lemnia finden wir auch hier, nur in dem vieldulдend abgeriebenen Original etwas verundeutlicht wieder.

Der Einfluß der großen Meister, der Vollender und Vergeistiger des Körperlichen, hat sich noch jahrzehntelang im Schaffen der Jüngeren ausgelebt. Diese jüngere Generation greift neben dem Erhabenen mit Absicht und Vergnügen in die erzählenden und genrehaften Stoffe der Mythologie, sowie in das private Leben. Sie schwelgt mit Genugthuung in der Beherrschung ihrer Aufgaben, aber immer hält sich diese Freude des Könnens, der Sicherheit in den Mitteln, der stofflichen Vielseitigkeit noch innerhalb der von den Großen gewiesenen edlen Schönheit.

Wir geben eine Probe zunächst in der geflügelten Sandalenbinderin (Nike) des Museums auf der Akropolis, die einstmals ebendort als Relief zu der Balustrade des Athene-Niketempels gehörte (Abb. 10). Sie eilt mit Opfergerät zum Tempel der Göttin, die den Sieg beherrscht, und stockt mitten im Lauf, um ganz rasch das Sandalenband festzustecken. Das ist ein Genremotiv, und auch die Gewandung ist ein Bravourstück; geschiedener, man möchte sagen heftiger als bei den Giebelfiguren des Parthenon behaupten hier bald der Körper, bald das feine Linnen je das Recht für sich. „Doch ist der Eindruck nicht unruhig; das kommt daher, daß auf diesem Werke wie auf wenigen anderen ein Abglanz phidiasischer Harmonie und Schönheit liegt . . . Wie Wasserkaskaden über Stufen fließt ihr Gewand über ihre Glieder. Hätte sie nicht Flügel, vermittelst derer sie sich auf der Luft halb schwebend hält, die Stellung würde peinlich gekünstelt sein“ (Zimmermann) oder mindestens den Eindruck einer jener Momentbewegungen hervorbringen, die der Künstler nicht ohne weiteres in Dauer umwandeln darf.

Von den griechischen Grabreliefs, die man in zunehmender Menge und nach einer Art edler Mode aufstellte, geben wir die wohl bekannteste Grabstele und jedenfalls der schönsten eine, die der Hegeso, wieder (Abb. 13). Porträtähnlichkeit ist übrigens bei diesen Grabmalkunstwerken durchgängig vermieden worden. Das Recht des Individuums gegenüber der künstlerischen Erschaffung ist noch nicht s o groß. Wir werden den Verzicht auf das Porträt, wenn aus anderen Gedankengängen, noch viel bewußter, ja krasser im Mittelalter finden und dort zu besprechen haben. Diese griechischen Arbeiten verfolgen nur die Darstellung eines schönen, ruhigen Vorgangs: einer fast alltäglichen Szene, um die aber stets ein Hauch von unausgesprochener Wehmut schwebt. Mehrfach kehrt das psychologische Motiv der auf schönem Lehnsessel sitzenden Herrin wieder, welche sich von der Dienerin ihr Schmuckkästchen bringen läßt. Wie in anderen Reliefs, so sind in den Grabstelen einzelne vorauszusetzende Gegenstände scheinbar weggelassen und hinzuzudenken. Sie sind aber nur verloren gegangen, denn sie waren ursprünglich der getönten Marmorarbeit hinzugemalt, um nicht in plastischer Ausführung allzu aufdringlich zu sein. Bei dem Relief der Hegeso ist dieserart der herausgenommene Schmuckgegenstand hinzugemalt gewesen.

* * *

Aus dem fünften Jahrhundert, da Athen, bei demokratischer Verfassung dennoch von starken Einzelpersönlichkeiten geführt, zur politischen wie zur geistigen Vormacht ward und verehrungsvoll seine Größe den Göttern, der stadtschirmenden Pallas Athene dankte, haben wir uns mit den letzterwähnten Arbeiten der Zeit um 400 schon genähert. Und diese jüngere Zeit wandelt sich zu anderem Inhalt. An die Stelle einer einfachen und hingebenden Religion ist Zweifel, Aufklärung, Philosophie getreten. Kein starker und geistvoller Vertreter der Staatsidee meistert noch Parteiung und Massen, Eigennutz und Thorheit; Politik und öffentliches Leben bezwecken nicht mehr so sehr das Wohl des Ganzen, als vielmehr das Sichdurchsetzen und die Befriedigung des einzelnen. Wir stehen im Zeitalter der Individualitäten. Die Persönlichkeit tritt uns in starker und edelster Form entgegen in Sokrates, der für seine Überzeugungen stirbt; ihren häufigeren Typus aber mag am vollkommensten, am interessantesten Alkibiades repräsentieren, der entfesselte Einzelmensch mit seinem Willen und Behagen, mit seinem überlegenen Spott. Diesen hat er, wenn auch anders, mit Aristophanes gemein, welcher, als neuerer Mensch und mit den geistigen Mitteln seiner Jahrzehnte, gleichwohl Partei nimmt für die gute alte, größere Zeit. So sind Kultur und Leben nicht mehr so schwungvoll und ernsthaft groß, aber sie sind mit gewissem Ersatz reicher, vielseitiger, befreiter geworden. Auch die Kunst, ohne ihre gute Tradition wegzuwerfen, späht nach neuen Großthaten aus, und sie erhebt sich in der That zu abermaliger hoher Selbständigkeit und Unabhängigkeit. Freilich die Denkweise kann auch in ihr dem Gesamtinhalt des Zeitgeistes nicht widerstreben. Phidias hatte den von der Kunst gebildeten Menschen würdig gemacht, Gottheiten zu symbolisieren; durch Praxiteles steigen die Götter in der Vollkommenheit menschlicher Schönheit zu den Irdischen herab und mengen sich unter sie. Wir erkennen nicht mehr, wir müssen es schon erfragen, ob ein Bildwerk eine Göttin darstelle oder eine schöne Frau. Die Frauenbildnerei hatte früher zurückgestanden, jetzt gewinnt sie an jeglicher Bedeutung. Die allgemeine Entfesselung gilt nicht zuletzt der Schönheit im Weibe, was als beabsichtigte Darstellung neu war, und dem Weiblichen in der Schönheit. Auch die ältere Zeit hatte unbekleidete Frauen gebildet, selbst wenn wir die sogenannte esquilinische Aphrodite, die vielmehr ein sehr jugendliches Mädchen ist, nicht in sie hinaufrücken. Sie that es weder prüde noch absichtlich, mehr bei Gelegenheit und im Vorübergehen. So z. B. in dem Relief



Abb. 22. Torso einer Mädchenstatue im Thermenmuseum zu Rom.
Nach „Brunn-Bruckmanns Denkmälern griechischer und römischer Skulptur". (Zu Seite 37.)

einer Flötenspielerin (Abb. 11), die in rechter Nonchalance an einer Marmorlehne sitzt, ursprünglich offenbar zu den Füßen einer größeren Gottheit. Eine Pikanterie liegt immerhin in der Gegenüberstellung dieser Nackten mit ihrem Pendant, einem bräutlich verhüllten Mädchen, das Weihrauchkörner streut (Abb. 12). Aber vielleicht erscheint dieser Gegensatz nur uns Modernen minder naiv. Das Pikante war damals überhaupt kein Geschmack, sonst hätten wir mehr derlei, und die raffinierte Absicht wäre auch auf die Darstellung des Mädchens verwendet. Es ist ein begleitender Einfall, der sich aus der Hauptdarstellung motivierte, und der Urheber war vielleicht ernsthaft von seinem guten, kontrastreichen Gedanken erfüllt.

Die jüngere Zeit aber bildet die „Ignuda“, um Jakob Burckhardts Ausdruck hierher zu übertragen, aus bewußter Absicht und erhebt sie zu einer ihrer hauptsächlichsten Aufgaben. Der älteren Künstlerfreude am geübten, in Kraft und Sport gebildeten Körper tritt die am Weiblichschönen zur Seite. Sie freilich findet ihr Studium nicht auf dem Spielplatz, ihr Beobachtungsmaterial ist umgrenzter. Gegen das Einzelmodell sträubt sich darum doch auch auf diesem Gebiete die künstlerische Absicht. Dem Zeuxis, der für den Heratempel zu Kroton die gepriesenste irdische Frau, Helena, in hüllenloser Schönheit malte, gaben die Krotoniaten anheim, deren Gestalt aus den schönsten Erscheinungen ihrer Stadt zu gewinnen, d. h. nicht, indem er sich sein Bild aus ihnen zusammensuchte, sondern indem er es, durch lebendige Anschauung unterstützt, frei in sich erschuf. Das Studienfeld der attischen Bildhauer blieben auch jetzt die Feste, wenn die Frauen im feierlichen Zuge schritten, wie man es schon in den Parthenonmetopen sieht, oder die zu Ehren bestimmter Gottheiten aufgeführten Tänze. Immerhin kamen sie damit jetzt nicht mehr allein aus. Aber von der ausgesprochenen Individualisierung, der beengten Nachbildung einer einzelnen Person, während sie einen allgemein künstlerischen Darstellungszweck verfolgten, blieben sie während der ganzen schönen hellenischen Zeit frei.

Die neue, enthüllende Schönheitsfreude an der Frau macht nun auch vor der Göttin nicht mehr respektvoll Halt. Der Schönheitskult an sich ist dieser Zeit wie ein Dienst des Göttlichen. Daß sie schön war, genügte, um Phryne vor den Richtern von der Anklage der Gotteslästerung zu befreien. Das sich neigende fünfte Jahrhundert hatte Aphrodite — durch Alkamenes, einen der besten Schüler des Phidias — bereits mit entblößter Schultergegend und so durchsichtigem Florgewande dargestellt, daß die Hülle sie nicht mehr verbirgt. Ja, eine gewisse Unwirklichkeit der Faltenlegung auf den unteren Gliedern scheint betonen zu müssen, daß dort überhaupt noch Gewand ist (Aphrodite von Fréjus im Louvre zu Paris, nebst anderen Wiederholungen). Der Aphrodite von Arles (im Louvre) sinkt das Gewand bereits auf die Hüften; und in dem zugehörigen Torso zu Athen, der, wenn wirklich Kopie, doch eine sehr gute (viel besser als die der Ganzstatue) ist, atmet förmlich das blühende Leben, glaubt man die Haut anstatt des Marmors zu sehen. Diese Darstellung geht wahrscheinlich auf Praxiteles selber zurück. Die kleine Aphrodite aus Ostia im Britischen Museum ist überhaupt nicht mehr bekleidet, sie hindert nur noch durch ihre Stellung, daß ihr bis gegen das rechte Knie gerutschtes Gewand vollends zur Erde fällt. Von einer Deutung ebenfalls auf Praxiteles zurückgeführt, wird sie anderweitig (vgl. H. Bulle im Text zum „Schönen Menschen“) wohl besser erst der Schule des Meisters zugeschrieben.

Mit Sicherheit ist es nun aber P r a x i t e l e s, dessen Lebenshöhe um 340 fällt, der als Bildner der Aphrodite von Knidos (Abb. 14) gewagt hat, die Göttin ganz entkleidet und in dem ganz menschlichen Motiv der Bereitschaft zum Bade zu zeigen. Mit feinem Takte ist ihr Alter nicht so mädchenhaft jugendlich wie bei dem athenischen Torso von vorhin gewählt. Die wichtigste Wiederholung befindet sich im Vatikan, eine andere in München; dem Kopf des Originals aber kommt jedenfalls die wundervolle Kopie in Berliner Privatbesitz (Abb. 15 f.) am nächsten. Die Göttin, ein vollendetes, gesundes, festes und blühendes, in allem maßvolles und harmonisches, insofern „göttergleiches“ Weib, weiß sich allein, bewegt sich dementsprechend ungestört und ist dennoch nicht ohne Befangenheit; das ist jedenfalls die edelste Art, wie das Motiv

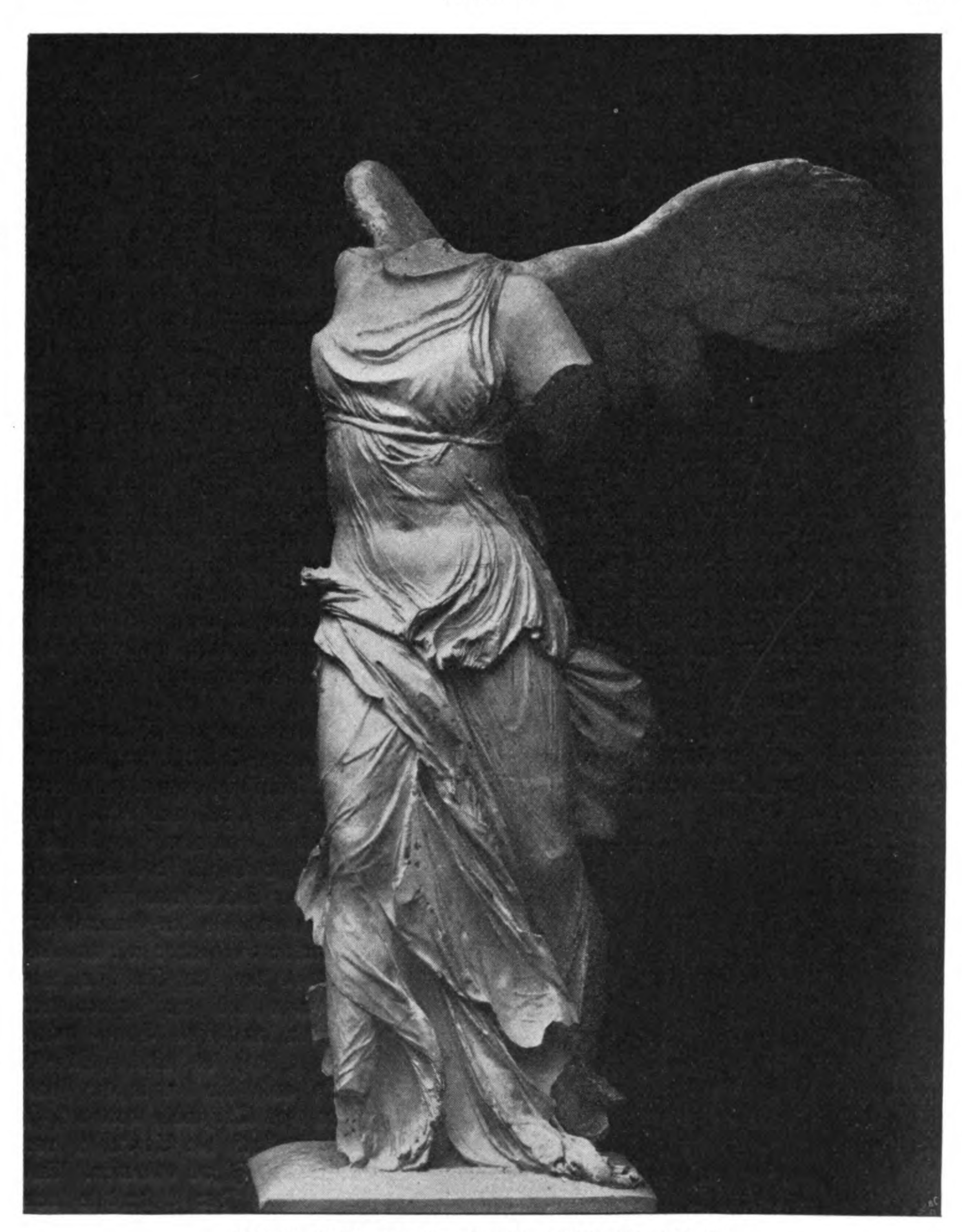


Abb. 23. Nike von Samothrake. Louvre. (Zu Seite 38.)

der Scham in den antiken Aphroditen zur Darstellung gelangt ist. Sie weiß von sich, denn sonst wäre sie wiederum nicht Aphrodite und das, was diese unter den Olympiern verkörpert. Wunderbar gibt der Berliner Kopf das schöne Weib im Übergange von bräutlichen Empfindungen zu denen der jungen Frau, um hierdurch das Gewollte am kürzesten zu bezeichnen; nur einmal hat die Renaissance, durch Soddomas Roxane, das Geheimnis des jungen Weibes wieder ähnlich zum Ausdruck gebracht. „Der Umriß des Gesichtes ist entzückend lieblich gezeichnet; der etwas schwimmende Blick des tiefgebetteten Auges, die leise wie in kaum bewußter Sehnsucht

geöffneten Lippen von gehaltener Fülle geben den edelsten Ausdruck weiblicher Innigkeit . . .“ (Zimmermann). Welches Kunstwerk wir statt der beiden etwas handwerksmäßigen Ganzkopien erst besitzen würden, wäre Praxiteles' Original erhalten, das lehrt bedauerlich und glückhaft zugleich der dem Schutt Olympias durch deutsche Ausgrabungen wieder entstiegene Hermes des großen athenischen Schönheitspropheten.

Für das vollendete Weib, welches Praxiteles unter dem Namen der Aphrodite den Knidiern geschaffen hat, konnte er, wie von den Alten berichtet wird, die Gefälligkeit der berühmten Hetäre Phryne benutzen. Daß er sich nicht abhängig von ihr gemacht hat, würde zum Überfluß seine zu Delphi aufgestellt gewesene Porträtstatue der Courtisane beweisen, für deren Nachbildung man eine Marmorstatue zu London (Abb. 18) hält. Denn hier ist in der That eine Individualität künstlerisch wiedergegeben worden, hier ist das Porträt eines Menschen, während die Aphrodite von Arles bei nahezu derselben Haltung und Gewandung noch ein Göttliches, mindestens ein Etwas, das sie entschieden von noch so schöner Phryne trennt, sich wahrt. Indessen, was des großen Künstlers feineres Gewissen halbverschwiegen noch unterschied, seinem Publikum, soweit die größere Menge mitredete, vermengte und verwirrte es sich schon. Zu Thespiä, das sich als Geburtsstadt der Phryne pries, standen im Tempel die Statue Aphroditens und eine zweite Porträtstatue der Hetäre bei einander — ein alle Worte ersparendes Zeugnis, wie weit diesen Zeitgenossen schon die Göttin heruntergestiegen oder, was dasselbe ist, die andere heraufgekommen war.

Zarter und in der Empfindung einfacher, als der Kopf der Aphrodite tritt uns der eines jungen Mädchens (in der Münchner Glyptothek, Abb. 17) entgegen, der, ein erhaltenes Originalwerk, vielleicht der Hand des Praxiteles entstammt. Dem von vornherein beabsichtigten Marmor entspricht das bei aller Frisurkunst fein und edel gehaltene Haar. Das herrliche Köpfchen ist auf eine Persephone gedeutet worden, welche wie ihre Mutter, Demeter oder Ceres, häufig dargestellt worden ist.

Ins vierte Jahrhundert gehört auch die Aphrodite von Capua (im Museum zu Neapel, Abb. 19). Sie hielt den großen metallenen Schild des Ares, um Antlitz und Oberkörper darin zu spiegeln; der aufgestützte Schild des Originals (der in der Wiederholung fehlt) hält aufs natürlichste das Gewand auf der linken Hüftbeuge fest und bewahrt es vor dem Rutschen, wovon man bei der verwandten, jüngeren melischen Venus nicht begreift, daß es nicht geschieht. Wenn auch die Kopie die Feinheiten des Originals verdirbt, so läßt sie doch die Schönheit von Antlitz und Figur erkennen. Aus dem Motiv der Aphrodite von Capua hat römische Benutzung eine Siegesthaten verzeichnende Victoria (zu Brescia) entlehnt.

Jugend, Anmut und blühendes Leben rauschen durch diese Zeit und ihre Frauenschöpfungen, deren sie sich immer hingebender und eifriger erfreut; wir hören von einem wahren Pilgerdrängen nach Knidos, um die Aphrodite des Praxiteles zu sehen. Unter die=



Abb. 24. Hera Ludovisi. Rom. (Zu Seite 38.)



Abb. 25. Bacchischer Zug. Relief.

sen Umständen ist es nur natürlich, daß rückhaltlose Künstler sich noch entschlossener und kecker an die Wirklichkeit des Körpers drängen, daß sie streben, das Weib sich selber so völlig abzulauschen, daß mit der Schönheit zusammen das unmittelbare Leben wiederersteht und beide einander in der Wirkung noch steigern. Dies ist der Fall bei dem feinen Torso zu Neapel (Abb. 21). Man sieht hier geradezu, wie die anatomische Form die Haut modelliert und letztere jene in sich füllt. Kein anderes Kunstwerk erreicht eine solche Emanzipation von aller Vermittlung zu Gunsten lebenswarmer Natur, und der Künstler bewirkt dies nicht zum wenigsten durch die Andeutung eines gewissen allerersten Nachlassens der jungen Muskulatur. Aber es kann fraglich sein, ob hier nicht eine tief wahre und daher gemeingültige Regel in Frage gestellt wird, die Kant in der Kritik der ästhetischen Urteilskraft formuliert hat, man müsse sich vor einem Kunstwerke bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur. Es ist nicht mehr der Eindruck, den Phidias erweckt: treu und leicht der Natur entnommen und dennoch über das Tägliche der Natur erhoben.

Nicht unähnliche weibliche Naturalistik weist auch ein Marmor des römischen Staatsmuseums in den Diokletiansthermen auf (Abb. 22). Über die blühenden, etwas weichen Formen des gleichwohl schlanken, hier ganz frischen und mädchenhaften Körpers fließt ein Gewand, das seine Falten durch tiefe Furchung zu starker Schattenwirkung bringt. Man deutet auf hellenistische Umarbeitung, welche Körper und Gewand auf Grund eines ursprünglichen Werkes aus der Zeit des Alkamenes modifiziert habe. Wir reihen den somit etwas zeitlosen Torso mehr aus textlichen Gründen dem Neapolitaner Gefährten mit an.

Es liegt in der Natur des gestellten Themas, wenn wir uns einigermaßen auf die etikettierten Darstellungen der Schönheit beschränken müssen, mögen diese nun Aphrodite geheißen werden oder nicht, und wenn wir uns weniger auf diejenigen Bildwerke ausdehnen können, worin die Künstler das Wesen anderer und ernsterer Gottheiten gestaltet haben. Natürlich hat es an Schilderungen der hoheitsvollen Hera, an Darstellungen der von himmlischer und irdischer Liebe freien, schnellfüßig als Jägerin schweifenden oder an ihrem umhüllenden Gewande nestelnden Artemis nicht gefehlt. Letztere wurde auch absichtlich den Aphroditen entgegengestellt und in ihrer Körperlichkeit entsprechend gebildet. Es ist der

anders motivierte und schlanker gewordene Amazonentypus, der uns in der männermeidenden Jägerin wieder begegnet, während andere Schöpfungen, namentlich Demeter, durch das mütterliche Motiv eher mit dem spezifisch Weiblichen verbunden bleiben.

Der bekannte Kopf der Hera Ludovisi (Abb. 24) gehört dieser Periode des vierten Jahrhunderts an mit seinem hoheitsvollen Ernst und dem königlichen Haarschmuck; immerhin mag er von den Römern benutzt und modifiziert worden sein, um ein Porträt, das nach Wesen und Rang zu solcher inneren und äußeren Erhöhung paßte, ihm anzuähneln. In Cintra, dem Ausflugsort der Lissaboner, fiel mir eine Dame auf, die die Züge dieser Hera trug und sie durch eine schöne, vornehme Selbständigkeit der ganzen Erscheinung rechtfertigte — es mag als gelegentliches Beispiel erwähnt sein, daß die südeuropäischen Völker noch immer derartige Frauenbilder hervorbringen.

Ein Zug der Größe, anderer Art, weht auch noch durch die bedeutendste Nike dieser jüngeren Zeit, durch die Siegverkünderin von Samothrake, wie sie in machtvollem Rauschen beflügelten Schwunges mit flatterndem Gewande daherbraust (Abb. 23). —

Deutlicher denn vorher und nachher geht ein heroischer Zug durch die Bildnerei der Zeit Alexanders des Großen, und bezeichnenderweise kommt das Peloponnesiertum wieder mehr zur Geltung. Lysippos wagt eine Veränderung des von Polyklet ausgegangenen Kanons, insofern er den Rumpf seiner Athleten über die Natur hinaus im Verhältnis zu den Gliedern verkürzt, auch den Kopf verkleinert und somit das Spezifische der männlichen Natur nach subjektiver ästhetischer Idee steigert. Die Frauenschilderung hat durch den manngestaltenden Lysippos keine Umformung erfahren, wenn sich auch z. B. eine trunkene Flötenspielerin unter seinen zahlreichen Werken befindet. — Im ganzen kehrt man bald nur vermehrt zu den sinngefälligeren Stoffen der Einzelbildnerei und zu der Anmutskunst zurück. Die oberen und ernsteren Götter räumen in der hellenistischen Epoche — wenn wir alles in allem betrachten, verschiedene großerdachte, mit Größe durchgeführte Unternehmungen ausscheiden — noch mehr denn bisher das Feld vor Aphrodite und Dionysos und vor allem, was in deren Gefolge und Umkreis gehört: Eros, Psyche, Peitho, Charitinnen, Nymphen, Najaden, ewig verliebte Tritonen, Kentauren, Satyrn, Silenen, Mänaden (vgl. auch Abb. 25). Eine die drei Charitinnen vereinigende Gruppe hat der neueren Kunst — auch der Malerei — vom sechzehnten Jahrhundert an bis über Canova und Thorwaldsen hinaus ihr Motiv geliehen. Aus der Fülle herausgehoben sei noch die **tanzende Mänade** des Berliner Museums, dieses geschmeidige, entzückende junge Ding, das im Tanze tollt. In Rom von dem Entdecker, dann in Berlin mit zugehörigen Fragmenten notdürftig soweit hergerichtet, um standfähig zu sein, ist die Figur und ihre vollständige Ergänzung bekanntlich von Kaiser Wilhelm II. einem Wettbewerb ausgesetzt gewesen. Da hat man denn vielerlei zu sehen bekommen, und die glücklichste Lösung schien es nicht jedem, wenn dem Mädchen, welches gerade in die Höhe hüpft, daß die kleine Brust nur so nach oben federt, zwei Flöten in den Mund gesteckt wurden. Eher ist wohl an eine Selbstbegleitung ihres Tanzes durch Handklappern zu denken.

Aus einem mythologischen Naturwesen personifiziert, ist **Ariadne** oft auf Reliefs, Vasenbildern, (verlorenen) Gemälden, sowie als Einzelfigur dargestellt worden. Ihr schicksalsvoller Schlummer, der die Verlassene des Theseus zur Gattin des bewundernden Dionysos machte, hat das äußere Motiv gegeben, die schöne Hingestrecktheit und — etwas absichtliche und auch allzu kunstvolle — Gewandlage eines heroischen, schönen, schlafenden Weibes zu schildern. Die bekannteste Wiederholung des hellenistischen Werkes ist die im Vatikan, eine viel höher stehende die zu Madrid.

Die hellenistische Zeit hat noch manche Frauen geschaffen, die sie als Aphroditen bezeichnete. Man kann nicht sagen, daß diejenigen unter ihnen, welche offenbaren, daß sie sich belauscht wissen, göttlicher wirken als die knidische oder selbst als die kleine, an gar nichts denkende, sozial armselige Flötenspielerin, die wir in die Ausführungen auf S. 33 f. gezogen haben. Mit dem vergröberten Sichgenieren wächst nur der Abstand von einer rein künstlerischen Denk-

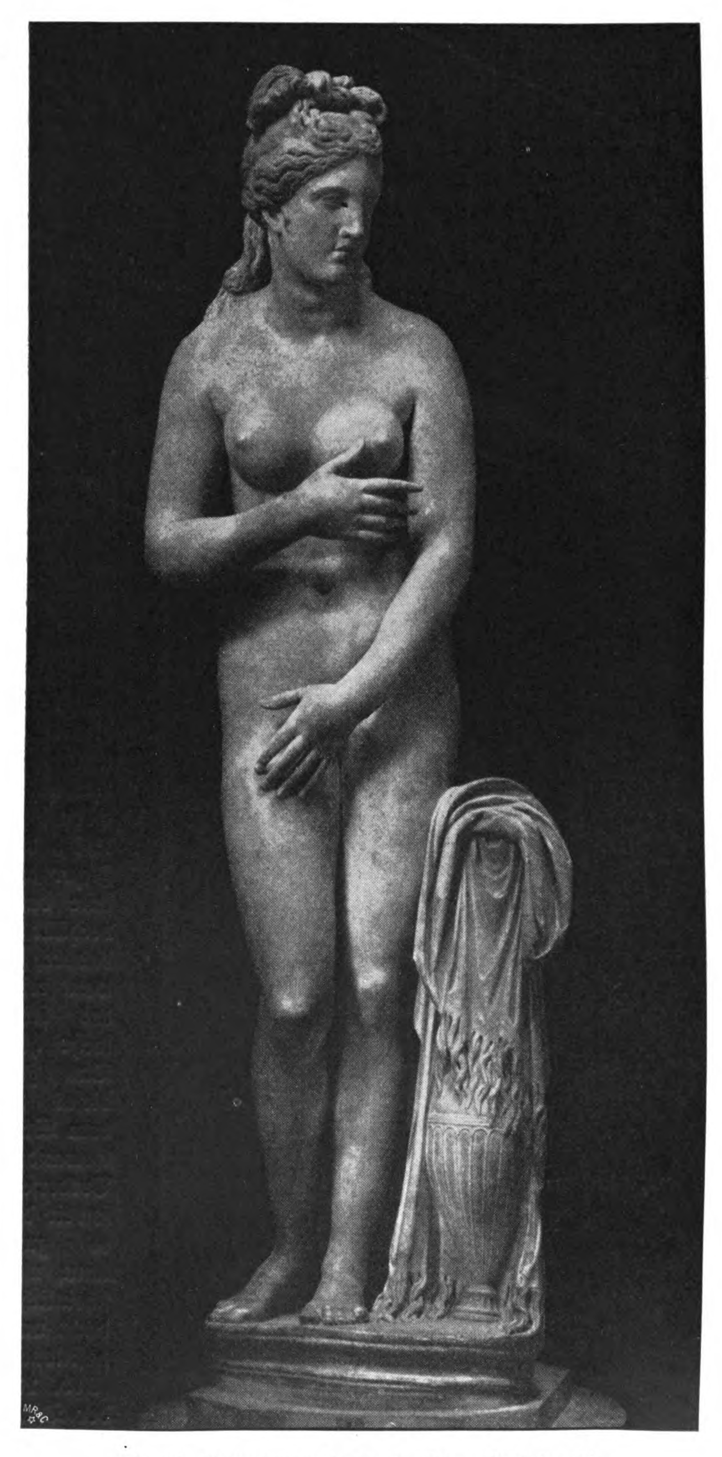


Abb. 26. Venus vom Kapitol. Rom. (Zu Seite 40.)

weise, bis schließlich der Beschauer sich geniert fühlt vor einer Frau, die so aufdringlich erklärt, daß sie ohne Kleider ist und daß sie schamhaft sei. Man mache nur einmal die zuverlässigste Probe und gehe mit einer edlen, gebildeten Frau in ein reichhaltiges Gipsmuseum: was man dann wegwünschen möchte, sind diese kapitolinischen und verwandten Aphroditen, und nur sie!

Der wechselnde Geschmack des Publikums ist zur Zeit wohl der Aphrodite im Kapitolinischen Museum zu Rom (Abb. 26) am günstigsten, und etliche von Denen, die immer guten Willen, aber manches andere nicht haben, sind denn auch zur Empfindung ihrer „Keuschheit", ihres „Adels", ihrer „Hoheit" vorgedrungen. Fragen wir nach dem, worauf der Künstler am meisten Absicht und Feinheit verwendet hat, so ist es, ohne das übrige herabzusetzen, die Rückseite. Man hat daher diese Aphrodite in dem Sonderzimmer neben dem Korridor, wo sie zu Rom steht, auf einem drehbaren Piedestal aufgestellt, ähnlich wie es die Bildhauer bei der Arbeit benutzen; und bei beinahe so andächtig feierlicher Kunststimmung, wie zu Dresden im Kabinett der Sixtinischen, wird sie vor guten und bösen Menschen herumgedreht. Vielleicht noch deutlicher trägt hiernach Verlangen die verwandte Aphrodite von Syrakus, deren unterste Figur auf der Rückseite durch Gewand verhüllt ist. Denn dadurch bleibt die gewandfreie Fortsetzung des Rückens desto mehr hervorgehoben. Das ganze Motiv dieses wegsinkenden, vom Wind geblähten Gewandes, das die Vorderseite nur deckt, soweit die eine Hand es zusammenfassen kann, wirkt unwahrscheinlich, mühsam erdacht und auch kompositionell nicht schön (Abb. 27). Aber in der That, was diese vielbewunderten Kehrseiten anlangt, so sind sie als Ganzes wie

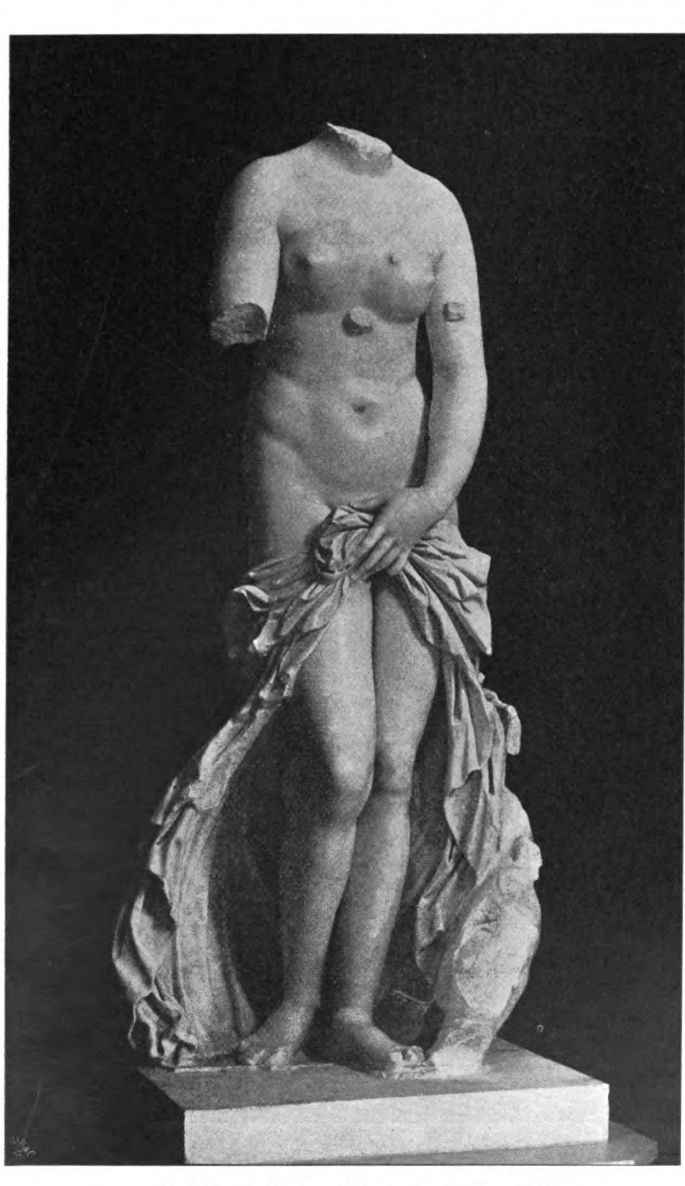


Abb. 27. Venus. Syrakus. (Zu dieser Seite.)

im einzelnen, bis auf die geometrische Stellung der Kreuzgrübchen, mit besonderer Sorgfalt der Künstler gearbeitet; es sind bei und mit aller Polsterung unter der Epidermis die über vollendetem Knochengerüst und Muskelrelief modellierten Rücken reifer, frauenhafter Gestalten. Daß die Kapitolinerin nicht ohne alltägliche Gefallsucht ist, verrät schon die (ungünstige) Gesuchtheit ihrer Frisur und das fransenverzierte Tuch auf der schlanken Urne. Freilich die Medicäische zu Florenz (Abb. 28) übertrifft sie an Wagemut gezierter Keuschheit bedeutend, selbst wenn man beachtet, daß beide Arme nebst den Händen und gespreizten Fingern neuere Ergänzung sind. Die Stellung, Kopfhaltung, der Blick der kapitolinischen sind doch immer noch die einer Befangenheit, eines sie neu überkommenden Zagens; bei der medicäischen sind sie das Gegenteil, und insofern hat sie der Ergänzer doch nicht übel verstanden.

Schön, dabei jugendlicher als die verwandten, ist diese Florentiner Marmorfrau, und durch lange Zeiten hat ihr, die 1584 in den Besitz der Medici erworben wurde, Europa gehuldigt. Hätte eine Aphrodite aus dem Geiste des achtzehnten Jahrhunderts heraus geschaffen werden sollen, man hätte, wenigstens bezüglich der Haltung, nichts Besseres thun können, als die medicäische kopieren. Und man hat sie in diesen Spätzeiten ihres Höhenruhmes auch genugsam kopiert, in Schlössern, Gärten, Galerien ihre Marmornachbildungen aufgestellt. Sogar der spöttische Sterne, sein „empfindsamer" Yorick, charakterisiert die Gelbsucht und den Spleen eines reisenden englischen Gelehrten dadurch, daß er zu Florenz die Göttin lästert und für eine Gassendirne erklärt. Diesmal ist Yorick, um es auf alle Fälle hinzuzubemerken, ohne seine stille Ironie. Dementsprechend befindet sich die Göttin bei ihrer Verurteilung in der Gesellschaft des Pantheon; es handelt sich thatsächlich darum, überzeugende Beispiele für eine Mischung von Galligkeit und Eitelkeit des Beurteilens zu geben. — Welch ein Aufhebens von der Suche nach der Göttin, von ihrer Rettung nach Palermo, damals als Napoleon I. die alten Kunstländer für Paris ausraubte! Welche Wichtigkeit für den ehrlichen Seume, den Spaziergänger nach Syrakus, der übrigens

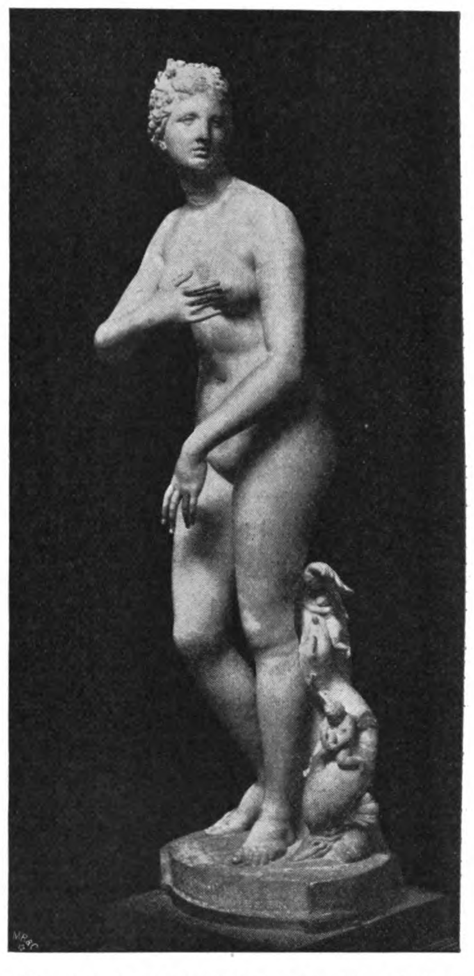


Abb. 28. Venus der Familie Medici. Uffizien. (Zu dieser Seite.)

ein starker Anempfinder war, ob es ihm gelingen werde, das „Wunderbild" zu sehen! Indessen der Medicäerin Zeit war damals innerlich doch schon vorüber, mußte vorüber sein, seit die Guillotine so drehbare Hälse wie den ihrigen geköpft und der galanten Tändelwelt der Höfe ein blutiges Ende bereitet hatte, seit statt dieser das Neuspartanertum in die Mode gekommen war. Und Seume selber, wenn er es auch noch anders wenden und entschuldigen möchte (er habe bisher Abgüsse gesehen), findet die Vorstellung, die er gerne haben wollte, nicht befriedigt. „Sie ist nach meiner Meinung wohl keine himmlische Venus . . ." Nein, sie hatte es auch nicht sein sollen, als ihr Verfertiger sie

schuf. Und Seume'n fällt bei ihr ein kleines Erlebnis mit einem polnischen Mädchen ein, das in die Bemerkung seines damaligen Gefährten ausklingt: Voilà la coquine de Médicis!

Zur Zeit der napoleonischen Kriege stieg die medicäische Venus von ihrem Thron, und 1820 bestieg ihn zu Paris die im Ackerfeld Neugefundene von der Insel Melos (Abb. 29). Sie wurde langen neuen Jahrzehnten die „hohe Frau" von Milo und ihr ein Kult zu teil, der vielfach, um mit Gottfried Keller zu reden, zu einer Art Muckerei auswuchs, denn es gibt auch Pietisten der Kunst. Die melische Venus ist um das Jahr 150 v. Chr. entstanden, durch einen Alexandros aus Antiochia am Mäander. Er hat sie wesentlich aus der Aphrodite von Capua entlehnt; den ruhigen Stolz des auf langem Halse sitzenden, auch im Haarschmuck schönen Kopfes hat er anderswoher genommen oder selber gefunden. An Fehlern mangelt es ihr nicht, die der Anatom Prof. Henke aufgezählt hat: das linke Bein ist länger als das rechte, das Gesicht in Vorderansicht schief 2c. Auch eine fühlbare Unklarheit, was sie eigentlich will, ist dieser unfreien, borgenden Komposition zu eigen und hat am meisten, wie treffend bemerkt worden ist, die sichere Deutung und Ergänzung des Kunstwerkes erschwert. Erhebt man, namentlich vor dem großen Original oder einem Gips, nicht vor der kleinen Photographie, den Blick vom Körper zu dem Haupte empor, so ist es, als gehe man zu etwas Neuem, Anderem über. Wohl „paßt" der Kopf sehr gut zum Wesen des Ganzen, aber Kopf und Körper haben, wenn man so sagen darf, einen verschiedenen Augenpunkt; eine völlige organische Einheit, die Komposition aus einem Zuge wird vermißt und die Verbindung beider Elemente stimmt nicht ganz. Man weiß auch nicht, was für eine Aphrodite, welcher „Richtung", wenn man so sagen darf, man eigentlich vor sich hat; sie ist nicht ganz göttlich und nicht ganz menschlich, ist auch in dieser Hinsicht aus Kombinierung entstanden.

Aber an äußeren und inneren Vorzügen fehlt es ihr nicht. Zwischen Göttin und Frau schwankend ist sie, ganz anders als die vorhin besprochenen, rein und groß, hoheitsvoll, so daß sie in der That eine Erlösung und Wiedererhebung von der medicäischen war. Gewissermaßen zeitlos, unbestimmten Alters, reif und noch jung, kraftvoll, fest, bei gewisser Breite noch schlank, weil sie hochgebaut ist, mit schön sich wölbendem Brustkasten und vollendeter Büste steht diese Gestalt da, und die Behandlung des Marmprs durch ihren spätgriechischen Urheber kommt dem blühenden Leben nahe. Die Litteratur über sie ist größer, als wohl über jedes andere antike Kunstwerk. Aber, wie er noch zur Zeit der deutschen Belagerung von Paris war — gerade fünfzig Jahre nach ihrer Auffindung durch den melischen Ackersmann —, so souverän ist heute auch ihr Ruhm nicht mehr.

Wir reihen dieser Zusammenstellung der populärsten Aphroditen im Bilde noch einen älteren guten Torso (Abb. 20), textlich noch die im Bade kauernde an. Wohl aus dem dritten Jahrhundert stammend ist sie die erdenschwerste und gewöhnlich-sinnlichste von allen, und daher von den Alten so oft wiederholt oder leicht variiert worden, daß wir sie in zahlreichen Exemplaren besitzen. Ihre Wirkung sucht sie durch kraftvolle, derbe Weiblichkeit der großen und reichlichen Form, durch das Schwellen, welches der Druck der kauernden Stellung und der Bewegung den weich-elastischen Teilen, den Muskeln und der Haut gibt. —

Es bedarf nicht erst der Hervorhebung, daß alle jene schönen Leiber der hellenischen Kunst und ebenso die, von denen hier auf engem Raum nicht einzeln gesprochen werden konnte, die Entstellung durch ein Schnürmieder nicht zeigen können. Tracht und Ästhetik der Griechen wußten von solchem nichts, höchstens von einer Binde älterer Frauen. Ihnen blieb auch der weibliche Körper die in schönen, ruhigen Linien fließende harmonische Einheit; sie ahnten noch nichts von Versuchen, ihn durch eine Wespentaille zu zweiteilen, Brustkorb und innere Organe zu ruinieren und im Gegensatz zu dieser erzwungenen unschönen Verengung die nächstunteren Teile aufdringlich und unästhetisch herauszupressen. Soviel hiervon, da im übrigen das Thema nicht unmittelbar in unser Buch gehört; hat sich doch im allgemeinen die ernsthaftere Kunst auch in späteren Perioden gegen die Schnürtyrannei der Modeeitelkeit gesträubt.



Abb. 29. Oberkörper der Venus von Melos. Louvre. (Zur vorigen Seite.)

Zu bekannt und auch zu schön in ihrem herben Stolz, um hier nicht noch erwähnt zu werden, ist die hohe Reliefplatte einer Sterbenden (in der Villa Ludovisi zu Rom), die man wegen der in Strähnen geringelten Haare auch als Meduse auffaßt. Der Kopf tritt fast als Rundbild aus der Platte heraus. Blickt man ihm, was man aber nicht soll, von der Seite her gerade ins Antlitz hinein, so sieht man dieses mit Absicht schief gebildet, die linke Seite an der Platte in allem kleiner; und man macht sich dann leicht klar, daß diese Schiefheit für die senkrechte Vollansicht des Profils, wofür der Künstler das Werk gebildet hat, die beste und notwendige Vorbedingung war. Mit den Werken der hellenistischen Schule zu Pergamon, deren monumentale Schöpfungen unserem Thema ferner liegen, im besonderen mit den Hochreliefs des großen Altars,

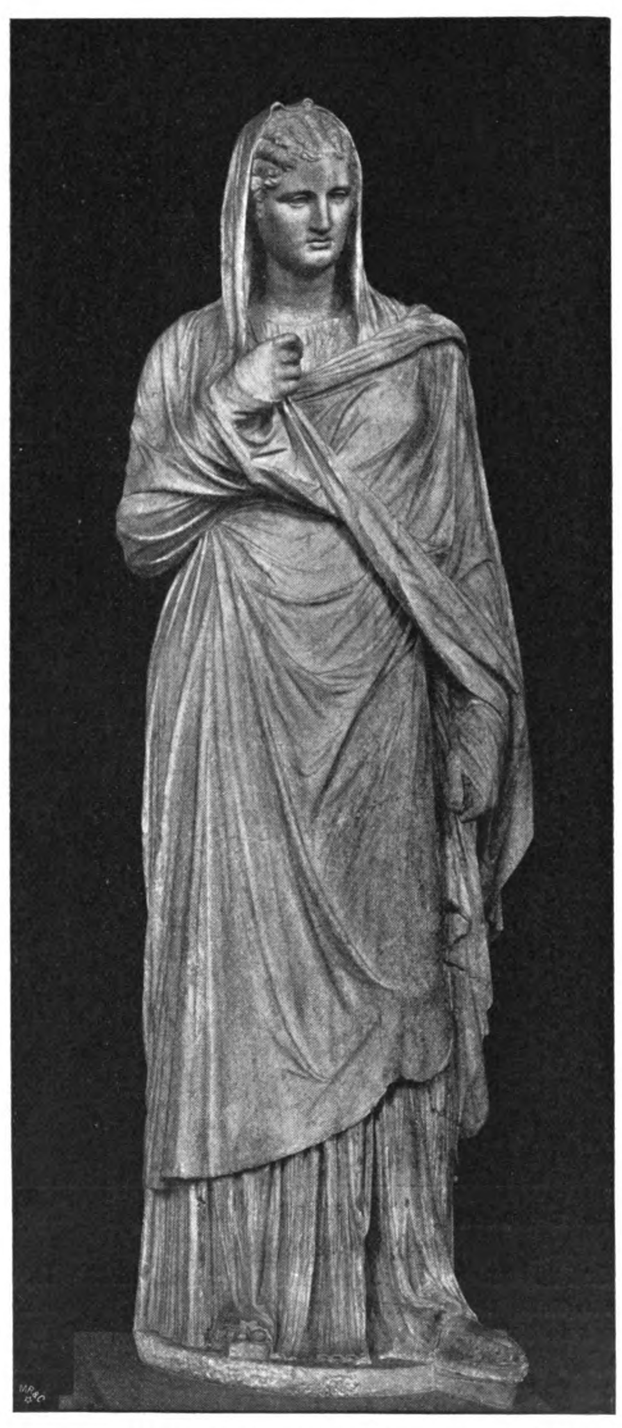


Abb. 30. Frauenstatue aus Herculaneum. Dresden. (Zu Seite 45.)

malerische Wirkung und gleiche virtuose Technik verbunden. Mit ihrem Verscheiden in Stolz und Schönheit schließen wir die griechische Periode ab. (Von jener wohl zu unterscheiden ist die Medusa Rondanini aus dem fünften Jahrhundert, die S. 46 als Schlußstück verwendet worden ist.) Aus dem Reichtum des Hellenentums konnte hier nur eine oft ungern verzichtende, sich stets als spärlich und sprunghaft fühlende Auswahl gegeben werden. Ganz verlassen wir die Hellenenwelt nicht, denn mehr als einmal hat sie andere Völker in deren Kunst beeinflußt, erneuert, gehoben, zeitweilig hat sie, bis zur unfreien und mechanischen Nachbildung, andere Zeiten und Völker in deren Geschmack und Kunst geleitet. Zunächst und sogleich

die Römer.

Die große Abhängigkeit der römischen Bildnerei von der griechischen wurde schon Seite 16 angedeutet. Es hat sich dann zwar so etwas wie eine eigene römische Kunst entwickelt, welche, dem ganzen Wesen der öffentlichen und privaten römischen Kultur entsprechend, namentlich das Bildnis und die politisch-historischen Stoffe pflegte. Diese Römerkunst strebte nicht nach vollendeten Typen und nach Idealisierung, sondern nach charakteristischer Wirklichkeit, nach Männlichkeit und Größe. In übertragener

die sich zu Berlin befinden, ist diese Sterbende durch die gleiche Richtung auf

Weise gilt dasselbe von ihren Darstellungen der Frau. Doch macht sich hier das

griechische Vorbild in mannigfaltiger Weise stärker geltend, sowohl stofflich, wie in der Behandlung. Wie man der Pallas Athene eine Roma zur Seite stellte und diese unverkennbar nach jener bildete, so ließen sich die römischen Damen gerne als eine der griechischen Göttinnen oder Musen personifizieren. Dann wurden Gewand und Frisur — in der mehr oder minder gröberen römischen Behandlung — von griechischen Frauenschöpfungen entnommen, und dies geschah auch, wenn die Personifikation eine allegorische war.

So charakterisiert sich z. B. als **Pudicitia** die Darstellung einer verheirateten Frau, die sich im Vatikan befindet. Von den **Gewandfiguren** zu Dresden, die auf der Stätte von Herculaneum 1713 ausgegraben wurden und Anlaß zur Wiederentdeckung der beiden vesuvverschütteten Städte gaben, sei die größte wiedergegeben (Abb. 30). Sie ist, gleich der vorigen, mit griechischem Chiton und Mantel (Himation) bekleidet, die sehr schön getragen werden, anmutig und züchtig zugleich. Ebenso zeigt die Frisur das Vorbild aus der griechischen Kunst (vgl. z. B. Abb. 17) aufs deutlichste, mag nun diesem Vorbilde der Künstler oder wahrscheinlicher die Toilette selbst gefolgt sein. Die Verhüllung des Hauptes kennzeichnet auch diese Frau als verheiratet. — Die neapolitanische sitzende Statue der **Agrippina** zeigt geradezu drastisch, wie unbefangen man auf einen (nachgebildeten) griechischen Körper von noch jugendlicher Schönheit den römischen Porträtkopf mit den gealterten Zügen gesetzt hat. Deren objektive Naturtreue läßt die eigene einstige Schönheit der Kaiserin immerhin genugsam erkennen und erreicht durch eine Zumischung von Resignation eigentümlich, daß man sich ihrer bewußt wird. Das Haar interessiert durch die sichtlich modemäßigen, gekräuselten Lockenreihen mit dem kurzen dicken Zopf. Herrischer und jünger erblicken wir die Kaiserin Agrippina auf einer in Motiv und Haltung anders aufgefaßten, sonst durch dieselbe Kombination von Griechin und römischem Kopf gebildeten sitzenden Statue im Kapitolinischen Museum zu Rom.

Die bekannteste, weitaus populärste römische Porträtbüste ist die im Britischen Museum zu London befindliche, die man **Klytia** genannt hat, weil sie aus einem



Abb. 31. **Medea.** Freske aus Pompeji. Neapel.
(Zu Seite 46.)

Blätterkelche aufsteigt. Nach der aus Ovids Metamorphosen bekannten Erzählung wurde Klytia in eine Sonnenblume verwandelt, und als solche wendet sie sich in wehmütig anstarrender Liebe unablässig dem Geliebten, dem Sonnengotte zu. Solche Sonnenblumenblätter glaubte man in denen erkennen zu können, die wie ein Blütenkelch die Büste umgeben. Jedenfalls blickt deren Antlitz keiner Sonne zu, der Reiz liegt vielmehr gerade in der leicht seitlichen Neigung des Hauptes nach unten und in seiner Ruhe. Die Büste vermag uns am ehesten eine Probe individueller römisch-antiker Schönheit zu geben, denn an dem Porträtcharakter ist nicht zu zweifeln. Wir bescheiden uns fast ungerne zu dem Verzicht, Fäden zu den jugendlicheren Jahren jener Agrippina hinüber zu spinnen, wobei etliche kleine Diskussionen nicht unüberwindlich sein würden. Die Zeit, da man den römischen Musen des Berliner Museums in allen besseren Treppenfluren begegnete, ist heute vorüber, denn der allgemeine Geschmack ist teils feiner, teils schlechter geworden. Aber noch immer stehen die ganzen Kompanien von Klytien in den Galanterie- und Haushaltungsgeschäften, von guten Abgüssen des Originals bis herunter zu winzigen, verwaschenen, „verhübscherten" Püppchen aus Elfenbeinmasse. Mit ihrem „poetischen" Blätterkelch, ihrer Verbindung von leichtverständlicher Anmut und Sinnigkeit, mit ihrem bis zur Indecenz nicht gelangenden Herabgleiten der Tunica wird sie gewiß auch noch bei weiteren Geschlechtern die Simse der Jünglinge und die Klaviere der Jungfrauen zieren. Und sie ist die schlimmste bei weitem nicht.

* * *

Leider viel weniger, als wir wünschen möchten, vermögen für unser Thema die erhaltenen Reste der blühenden und massenhaften antiken Malerei zu erzählen. Hellenistisch in der Entstehung und römisch als Freske kopiert ist die nach Vorbesitzern sogenannte Aldobrandinische Hochzeit (seit 1818 in der Vatikanischen Bibliothek), deren Hauptszene, wie Peitho auf die Braut einspricht, stofflich und kompositionell wiederum an bekannte griechische Reliefs erinnert. Für unsere Zwecke am anschaulichsten mag das im Original vielleicht auf den berühmten Timachos von Byzanz zurückgehende, zu Herculaneum kopierte Bild der Medea sein, die sich zum Morde ihrer Kinder entschließt (Abb. 31). Figur, Gewand, Kopf und Züge schöner Skulptur finden wir hier wieder, durch die Mittel der Malerei ergänzt, und gleicherweise hat das Wesen seiner Kunst dem Maler in den über dem Schwertknauf gefalteten Händen ein bildhauerisch wohl kaum verwendbares Motiv erlaubt. Auf die ungemein interessanten, spätägyptischen Gräbern neuerdings entstiegenen Porträttafeln, die man an das Kopfende der eingewickelten Leichen steckte, gehen wir erstlich deshalb nicht ein, weil die einzelnen Bildnisse zeitlich und ethnographisch gar zu wenig bestimmbar sind, und zweitens deswegen nicht, weil das Porträt für uns überhaupt nur im Rahmen der geschmacksgeschichtlichen Schönheit in Betracht kommt.

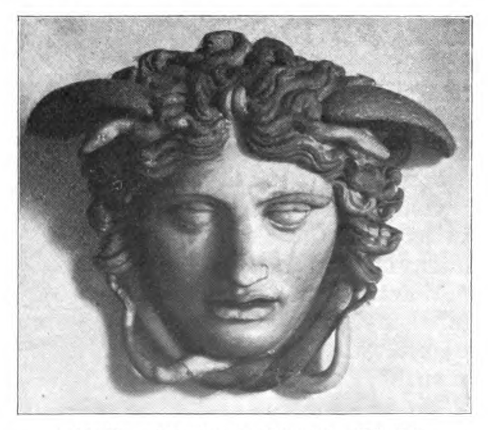


Abb. 32. Medusa Rondanini. München.
Nach „Brunn-Bruckmanns Denkmälern griechischer und römischer Skulptur".

Die Germanin.

„Ne se mulier extra virtutum cogitationes extraque bellorum casus putet . . . . auspiciis admonetur."

Tacitus, Germania.

Keine unmittelbare oder gesicherte künstlerische Schilderung ist uns von jenen Kimbrinnen, die sich an der hochgezogenen Wagendeichsel aufhingen, um der römischen Schande zu entgehen, von Thusnelda, Velleda, Bissula, von der Erscheinung adliger oder freier Frauen aus den alten Jahrhunderten unserer deutschen Geschichte aufbewahrt. Geschichtliche Forschung und Germanistik treten, wenn ihr Bild rekonstruiert werden soll, an die Stelle der Bildnerei, die als zuverlässige Anschauungsquelle leider versagt. Wir wissen, wie die Römer die Germaninnen bewundert haben und wie durch alle ihre erzählenden Berichte eine Art Ehrerbietung vor dem germanischen Weibe geht. Wir wissen aber auch, wie diese römische Bewunderung die Kehrseite gehabt hat, daß römische Provinzialbeamte mit Steuern und Geschäftspraktiken den germanischen Hausvater ausgewuchert haben, um zuletzt die begehrliche Hand nach seinem blonden Weibe, nach den Kindern strecken zu können; bei episodischen Aufständen der sonst den Römern so gefügigen Föderatenvölker im Mündungsgebiete des Rheins haben derlei Anlässe verbitternd mitgewirkt. Aber auch daheim im alternden Rom, inmitten einer Unwelt von Modeüberfeinerung und heuchlerischer Toilettenkunst, zwischen Schminke und falschen Haaren, erhob sich eine gesunden wollende Reaktion: eine keineswegs immer bloß niedere Geschmackswendung zu jenen einfachen und unverkünstelten Barbarinnen des Nordens hinüber mit ihren kraftvollen Gestalten, ihren frischen Farben von Milch und Blut, die so herrlich zu den frei wallenden, langen blonden Haaren gestimmt waren. Wäre das nicht gewesen, so wären auch die Bildhauer nicht auf ihre Rechnung gekommen, die für römische Abnehmer Germaninnen arbeiteten. D. h. so, wie sich diese Künstler eben nach Beschreibungen die Germaninnen dachten und zurecht idealisierten. Sie haben dabei das eine Mal das Motiv unbefangener reinster Mädchenhaftigkeit verfolgt, wofür uns in einem Petersburger Kopfe ein Beispiel erhalten ist. Daß wir diese Züge, diesen Gesichtsbau als gesichert germanisch in Gegensatz bringen dürften zu der an griechischen Mustern genährten, allgemeinen römischen Vorstellung von anmutiger Schönheit, davon kann keine Rede sein. Das gedankliche Motiv und die Haare sind germanisch, das Antlitz nicht. Ein klein wenig eher könnte man im Antlitz die Barbarin erkennen wollen bei der, jetzt in der Loggia dei Lanzi zu Florenz stehenden Gewandfigur einer Germanin (Abb. 33), mit ihren unverkünstelten, hier ganz absichtlich als nichtrömisch und barbarisch charakterisierten Haaren, mit ihrem Zuge von herber Trauer der „Elende", in die sie geschleppt worden, von schwerer Selbstversunkenheit in Miene und Haltung dieser großen, reifen, fremden Frau. Nur glaube man nicht, hier irgendwie eine realistische Annäherung an die germanische Tracht zu haben. Die bis zur Schulter bloßen Arme und die absichtliche Enthüllung an der Büste können von ferne mit einer

Tacitusstelle zusammengebracht werden und vielleicht war die Absicht des Künstlers eine entsprechende. Ich will die Darlegungen nicht störend unterbrechen durch einen Exkurs über germanische Tracht. Er müßte lang und umständlich werden, weil noch immer sogar Historiker und Fachleute verwandter Gebiete nicht wissen oder nicht wissen mögen, daß die germanische Frauenkleidung von der römischen wie von der heutigen deutschen grundverschieden war, weshalb sie sich für eine idealplastische Wiedergabe in der That absolut nicht geeignet hätte. Selbst wenn sie dem Römer oder nach Rom gewanderten Spätgriechen, der in den Bildhauerwerkstätten der Hauptstadt arbeitete, genauer bekannt gewesen wäre. Die Germaninnen, die nach Rom kamen oder gebracht wurden, trugen sicherlich ihr heimisches Kostüm nicht mehr. Dieses aber war das gleiche wie das der Männer, laut ausdrücklichsten taciteischen Zeugnisses und laut anderweitiger Beweise; nur daß es anstatt von Leder und Loden in der Regel von Leinen war und die Partie um den Hals herum freier ließ als bei den Männern. Auch verwendeten nur die Männer erst häufiger jene Ärmel, die als einzelne Bekleidungsstücke übergezogen und an der Schulter dem Wams angenestelt wurden. In der Regel banden sich die Frauen bei der Arbeit das Gewand unter den Achseln um die Brust herum fest. Wenn es uns Vergnügen machen könnte, die Illusionen des Lesers zu peinigen, so würden wir weiter erzählen, wie man noch im Mittelalter mit Ansteckärmeln und „Bruch“ (Kniehosen) und Wadelstrümpfen hantierte, sie je nach Wetter und Beschäftigung anzog oder nicht; indessen das alles kostümgeschichtlich zu beweisen, belegen und kulturgeschichtlich zu erläutern, würde hier viel zu weit führen. Jedenfalls so, wie die Germaninnen (daheim) wirklich gekleidet gingen, konnte sie kein römischer Bildhauer darstellen; er arbeitete doch eben für die idealisierte Vorstellung, die man sich von ihnen machte. Die Realistik der römischen Bildhauerei erstreckt sich ohnedies nicht auf das Kostüm; sie gaben auch den Germaninnen aus ihrem allgemeinen konventionellen Vorrat, was dafür geeignet und jenen gut zu stehen schien. Mit den Orientalinnen, Negerinnen rc., die man bei uns in den Schaufenstern von Galanterieläden stehen sieht, ist es im großen und ganzen ja nicht anders, obwohl wir viel, viel mehr auf „Echtheit“ dressiert sind und alle Vorlagen ohne weiteres beschaffen können. Selbst über die Kostümtreue für die Donaugermanen auf der Mark-Aurel-Säule sind mir die gewichtigsten Bedenken aufgestiegen, über die Fraglichkeit des Wollens und Könnens und die Umstände, die Vorbilder der Herstellung. Wir müssen, mutatis mutandis, die Germanin zu Florenz analog auffassen, wie die Amazonen, die die griechische Kunst zur Zeit der um sich greifenden merkantilen und politischen Entfaltung der Hellenen, zur Zeit ihres jungen Interesses für die weitherum wohnenden Völker und der herodotischen Reisen schließlich doch nach eigener Idee, Phantasie und künstlerischer Absicht gestaltet hat.

Die römische Bewunderung bleibt den Germaninnen auch nach der Zeit jener Marmorwerke, die in die ältere Kaiserzeit gehören. Ich habe bei der Antike absichtlich nicht von den Farben der Frauen gesprochen, weil uns weder in den geringen Resten von Malerei, noch in den Vasenbildern mit ihren Farbentypen, noch in den Bemalungen der Skulpturen eigentliche Quellen für jene Seite der weiblichen Erscheinung vorliegen. Weil ferner auch die erwähnten Grabbildnisse aus der Provinz el Fajum in Ägypten, bei aller Vortrefflichkeit, die sie teilweise erreichen, doch nur zeigen, was sich im Grunde von selbst versteht: daß wir in der antiken Kulturwelt im Umkreise des Hellenismus und des römischen Reiches mit allen natürlichen und künstlichen Farben zu thun haben, die zwischen hellem Bronzeton und kreidiger Schminke stehen. Die eifersüchtigen Römerinnen haben die von ihren Männern gepriesenen Germaninnen auf jede Weise künstlich zu erreichen gesucht, haben insbesondere massenhaft germanisches Frauenhaar bezogen, und möglicherweise setzt hier schon der geschmacksgeschichtliche Zusammenhang ein, den wir noch zu beleuchten haben werden: daß im Mittelalter und bis in die Renaissance allgemein, auch bei den Romanen, die Vorliebe für blondes und rotblondes Haar angetroffen wird. Eines aber, um damit auf den Ausgangspunkt zurückzukommen, konnten die römischen Damen mit all ihrem Gelde nicht beziehen,

die Augen und die Haut jener Mädchen und Frauen, die gesund und frisch in Wald und Feld, unter vielverhangenem Himmel und nicht sengender Sonne erwuchsen, wesentlich von Milch und Cerealien ernährt, und daß sie denen glichen, von denen jüngere nordgermanische Dichtung — bei unverändert gleichen Lebensverhältnissen — sagt, daß hell von ihren Armen Luft und Meer wiederschienen.

Wie preist im vierten Jahrhundert der römisch-gallische Dichter Ausonius die blauen Augen, das goldgelbe Haar, die lichten natürlichen Farben des Alamannenmädchens Bissula, das auf Schwarzwaldhöhen an der jungen Donau erwachsen, durch Krieg und Beute in sein Haus verschlagen worden ist! Wie geradezu abweisend nach Rom hin klingen seine Strophen über das Germanenkind —

Meine Bissula, Maler: — sie ahmt nicht Farbe noch Wachs nach,
Reize verlieh die Natur, wie nimmer der Kunst sie gelingen.
Mennig und Bleiweiß — geh doch und male andere Mädchen!
Denn das Farbengemisch dieser Wangen, nicht malen es Hände.
Müßtest schon, Maler, dir mengen die purpurne Rose, die Lilje,
Und mit der Farbe daraus versuchen dies duftige Antlitz!

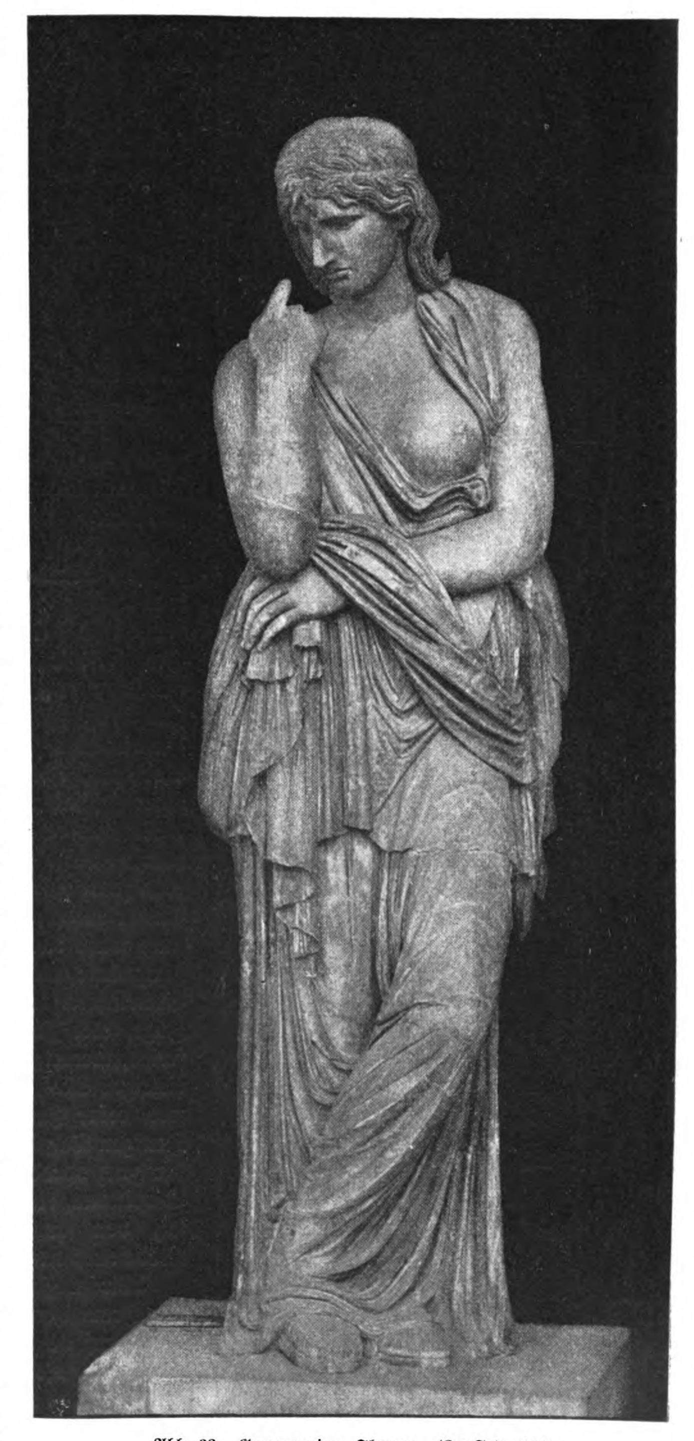


Abb. 33. Germanin. Florenz. (Zu Seite 47.)

Ähnliches klingt aus der Prosa der Historiker. Die Ostgotinnen im italischen Reiche Theoderichs des Großen mit ihrer weißen Haut, ihrem blonden Haar, ihrem schönen Antlitz und hohen Wuchs wurden von den Byzantinern rückhaltlos und laut bewundert. Und als

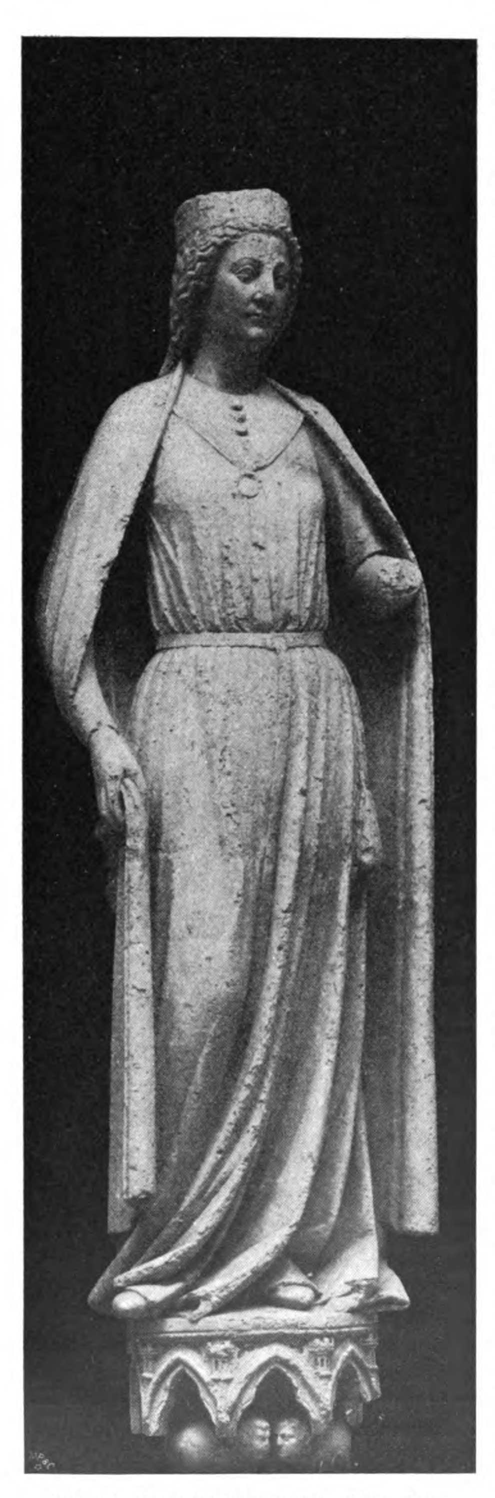


Abb. 34. Königin von Saba. Reims, Dom. (Zu Seite 68.)

das Wandalenreich in Afrika durch Belisar fiel, sah man wieder einmal Gestalten in oströmischem Triumphzuge schreiten, jener Thusnelda gleich, welche das von Germanicus ihrem Vater und den Seinen angebotene Gastrecht nicht von der Schaustellung vor den Römern befreite. (Denn wie sollte letztere dem ruhmsüchtigen Feldherrn des weltbeherrschenden Volkes und Mitglied der neuen Kaiserfamilie nicht wichtiger sein, als der Anstand von Treu und Glauben gegenüber einer bloßen Barbarin, der Geliebten des Cheruskerhelden, nach der das ganze vornehme und plebejische Rom die Hälse reckte!) Wiederholt sagt der oströmische Historiker Prokop, die Frauen und Töchter der Wandalen seien von solcher Schönheit, wie kein Mensch jemals gesehen habe.

In den Jahrhunderten nach der Völkerwanderung setzt sich dann bei den Deutschen selbst und bei den Römern unter deutscher Herrschaft das bevorzugte Lob der niederdeutschen, altsächsischen Frauen durch, mit Einschluß jener nach Britannien ausgewanderten altsächsischen und anglischen Volksteile, die dort als Angelsachsen zu einer besonderen Germanennation wurden. „Sie war schön, wie sie denn eine Sächsin war," heißt es im Leben einer Heiligen. Und nun fürchte ich mich, da es überall Ausnahmen wider den Durchschnitt gibt, auch nicht davor, zu meinen, daß das noch heutzutage nicht viel anders sei: daß, was Stattlichkeit im allgemeinen, wohlgebildete Züge, edle Form und Linie der Schultern, freies, anmutiges Schreiten und Sichbewegen, richtiges Maß von Fülle und Kraft, schöne und reine Farben anlangt, noch auf den heutigen Tag der norddeutsche und speziell der ganz norddeutsche, wesentlich altsächsische Bevölkerungsteil einen günstigeren Prozentsatz von augenerfreuenden Frauen- und Mädchenerscheinungen aufweise.

Wir wissen über die Germanen und ihre Frauen erstlich durch die Römer. Ihnen fielen auf die weiße Haut, die Augen, die sie u. a. als caeruleus oder glaucus bezeichnen, was neben richtigem Westfalenblau auch ins Graue und ins Grüne hinüber deuten, ferner das spezifisch friesische Auge bezeichnen kann. Nüancen der Haarfarbe werden erwähnt von weißblond und semmelblond bis zu feuerfarben und rot. Ich be-

merke hierzu, daß die Römer zwar auch die anderen Deutschen in ihren damaligen Sitzen kennen lernten, zu jener Zeit aber, da sie die ersten, grundlegenden Beschreibungen verfaßten und das ethnographische Bild festlegten, am meisten mit den niederrheinischen und (später) westfälischen, ferner den (heute) niederländischen und mit den friesischen Völkerschaften in Krieg oder Frieden und Bundesgenossenschaft zu thun hatten. Wir erfahren ferner durch die Römer, daß bei den Germanen das Rotwaschen der Haare mit einer Lauge Mode war, bei den Männern jedoch mehr (majori in usu, wie Plinius sagt) als bei den Frauen. Die Lauge selbst und das altgermanische Wort dafür (saipô, Seife) sind von Galliern und Romanen bei sich importiert worden.

Nicht selten trifft man als touristischer Wanderer oder Radfahrer in Süd oder Nord ein ländliches Menschenkind, bei dem man unwillkürlich denkt, so sahen wohl die alten Germaninnen aus: aschfarbenes Haar, offene, aber stille, ja geduldige Züge, kräftige, auch große Figur mit breiten Schultern und unverengter Taille, das ganze Wesen gut gewachsen, doch ohne Aufdringlichkeit der sogenannten weiblichen Reize. Bei dieser speziellen Ausmalung spricht freilich schon etwas genauere Historikerkenntnis von Lebensweise und Arbeit der Germanenzeit mit. Ganz stimmt dies Bild doch nicht, da es allzu sehr von heutigen Kleinbauerfrauen und Landarbeiterinnen mit ihrer unermüdlichen Beschäftigung in Feld, Stall und Hof ausgegangen ist. Der Historiker korrigiert sich wieder durch sein ferneres Wissen, daß diejenigen Germaninnen, von denen zu reden ist, eben doch sozial vornehmer waren, daß die Zeit der germanischen bäuerlichen Gemeinfreiheit sich sehr viel weniger plagte, daß nirgends über den eigenen Mundbedarf hinaus produziert wurde und die sämtlichen Personen als Arbeitskräfte verfügbar waren, ihre Zahl nicht durch andere Berufe und ständige Aufgaben verringert wurde. Freilich gab es dazwischen Anforderungen, die heute die geringste Magd unerträglich fände, die überhaupt nicht in Frage kommen. Nicht anders, als ob Sommer wäre, gehen die harten Dirnen auch im Winter barfuß zum Wäschespülen und stehen im Wasser, während der Schneewind durch ihr von Nässe klebendes, leinenes Gewand pfeift, wie es uns der alte Volksepenstoff von Gudrun erzählt, die um Treue Magddienst leiden muß. Und auf harten Bänken ohne Kissen, wie wir wiederum aus Epen und Erzählungen erfahren, schliefen fast alle. Aber aus so etwas machte sich nur die etwas, die es als Königskind eben nicht gewöhnt war. Als eigentliche Plage erfahren wir doch nur von dem Mahlen und Zerquetschen des Korns in den ungefügen steinernen Quirnen, den aus steinerner Schale und dem Mahlstein bestehenden Handmühlen. Dies mußte in quälender Tagtäglichkeit geschehen, um das Material für Brei und Grützemus zu schaffen, welche gekocht die ältere Form des täglichen Brotes waren, ehe man sie zu backen begann und damit über Fladen und Fladbrot allmählich zu Brotlaiben kam, die den



Abb. 35. Weibliche Statue am Dom zu Chartres. (Zu Seite 69.)

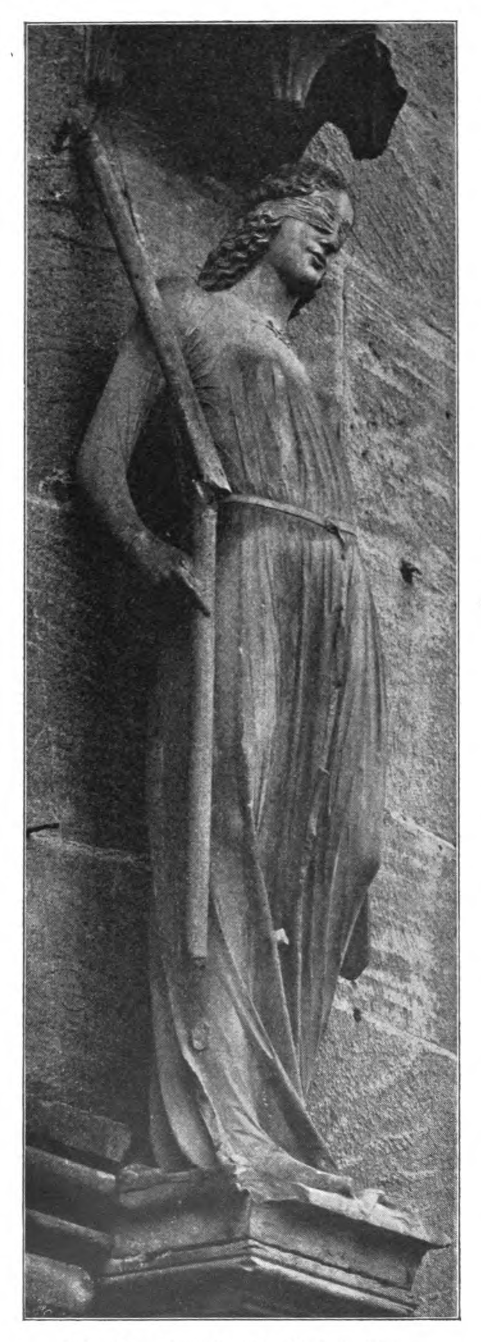


Abb. 36. „Synagoge“. Bamberg, Dom.
(Zu Seite 70.)

unsrigen ähnlich waren. Um die Zeit waren die von den Römern entlehnten Wassermühlen längst in Aufnahme gekommen; sie wurden genossenschaftlich oder herrschaftlich angelegt und standen den Gemeinden nach bestimmten Regeln zur Verfügung. Aber bis ins Mittelalter klingt anekdotisch und in Märchen die alte Mahlplage nach; ein beherbergter Reisender z. B. erlauscht wichtige Nachrichten, da jenseits der dünnen Holzwand zwei Mägde noch bis spät in die Nacht sich am Mahlstein ablösen. In nordischer Sage rettet sich Helgi, Siegmunds Sohn, vor Verfolgern, indem er am Mühlstein Magddienst thut und mit starken Armen schafft, daß der Stein fast zerspringt; den Feinden fällt sein Übereifer auf und auf deren Frage redet den Helgi sein Schützer heraus: die Magd sei eine gefangene Walküre.

Das dauerte, wie gesagt, doch nicht überall und immer an. Der bäuerliche Hausherr freilich stellte, aus bestimmten Grundsätzen rechtlichen Herkommens, lediglich den gebietenden, keine eigentliche Arbeit anrührenden Herrn vor; es hat viel über den Bauernstand kommen müssen, ehe das anders wurde. Aber er allein hatte dies Privileg und es war Mannschaft genug, von den Kindern, die die Gänse hüteten, bis zum Altenteiler, der leichte Arbeit mitthat. Niemand hatte so strenge zu schaffen, daß das nicht lediglich, bei Männern und Frauen, die pausbäckige Gesundheit, die schöne Kraft, das Lachen der Wangen und Augen erhöhte. Und solches Aussehen ihrer Frauen und Töchter wollten auch die Germanen selber gerne und priesen es an ihnen. Das sagt uns vor allen Dingen die klar und reichlich sprudelnde Quelle, die wir durch die weiblichen Eigennamen der Germanen und in deren Wortbildung besitzen. Da klingt ein Glänzen der Schönheit auf in Namen mit berht, glis, scôni, zier und wunne, freundliche Anmut in solchen mit lieb und wini, Sonne und Tag (Dagahilt, Dagmar 2c.); Schnee und Donars Feuerstrahl sind nicht zu kühn, um helle weibliche Schönheit im Bilde zu bezeichnen, und gerne bildet man Namen aus Zusammensetzungen mit dem edelweißen Schwan. Vor allem aber sind es Hoffnungen der Stärke und Kraft, die man den Mädchen durch die Namengebung in die Wiege legen will: mit gund, hilt, hadu, badu, bâga, wîk, den Worten für Krieg und Kampf, nebst nît, nôt, grim; Waffen

und Wehre klirren mit gêr und gis, helm und brünne. Die Eigenschaften der Starken und Schnellen, maht, stark, drût, hart, fast, snel, swind, îl und eil, der heldisch Mutigen und Kühnen, muot, balt, wilt, helit, ferner Sieg und Ruhm gesellen sich hinzu, Namen, in denen Hünen- und Thursen(Riesen-)kraft lebt oder die Stärke mutiger und schneller Tiere germanischer Hochjagd. Man deutet auch das durch Strabos Griechisch überlieferte Thusnelda als „Thursinhilda". Mit einem Worte, wir erhalten aus der Namenstatistik die Gewißheit eines germanischen Frauenideals der stolzen, schönheitprangenden Kraft, wie es in ganz paralleler Stofflichkeit die nordische Mythologie in den Walküren ausgestaltet und wie es sich namentlich in Brunhilds deutscher Sagenfigur eine königliche Vertreterin geschaffen hat.

Da sind wir also wieder bei dem Kult des Amazonentums. Und bei den Germanen haben wir so allgemein und dauernd wie nirgendwo dieses Ideal, das bei den anderen nur Episode oder Nebenerscheinung ist: diese Weibesauffassung eines starken und jugendlich gesunden Volkes, das die oberste Zier und Herrlichkeit nicht in einer Aphrodite oder Demeter zu erkennen vermag, nicht in der weichen und gern-fraulichen Anmut, sondern in einer herberen Jungfräulichkeit, einer gleichstrebenden und trotzigen Mannesabkehr, die errungen, überboten, besiegt sein will, um dann, in Demut errötend, das Wort Brunhildens, „unterthan", fürs Leben zu sprechen. Und die töten und verderben kann, wenn sie den Sieg als erschlichen, ertrogen vernimmt.

Si was unmâzen schöne, vil michel war ir kraft.

Das ist die kurzgefaßte Charakteristik, welche das Nibelungenlied, die alten Bilder mit epischer Treue festhaltend, von der jungfräulichen Königin gibt, und sie schließt ein allgemeines germanisches Ideal ein, wie denn Brunhilde immer die oberste Frauenschöpfung germanischer Volksdichtung bleibt — über Krimhild und Gudrun hinweg, obwohl der abschließende Bearbeiter der Epen beiden seine ganze Liebe zuwendet.

An ir vil wîze arme si die ermel want,
si begunde vazzen den schilt an der hant,
den gêr si hôhe zucte —



Abb. 37. Vierge dorée. Amiens, Kathedrale. (Zu Seite 70.)

so steht sie in prachtvollen Bildern des größten epischen Liedes der Germanen mit wie vom Künstler geschaffener Plastik da.

Und die Kunst? Sie hat bis zum neunzehnten Jahrhundert sich an keine Brunhild gewagt. Im Mittelalter war diese aus ihr verbannt. Hat doch die deutsche Volkspoesie jahrhundertelang nur im flüchtigen,

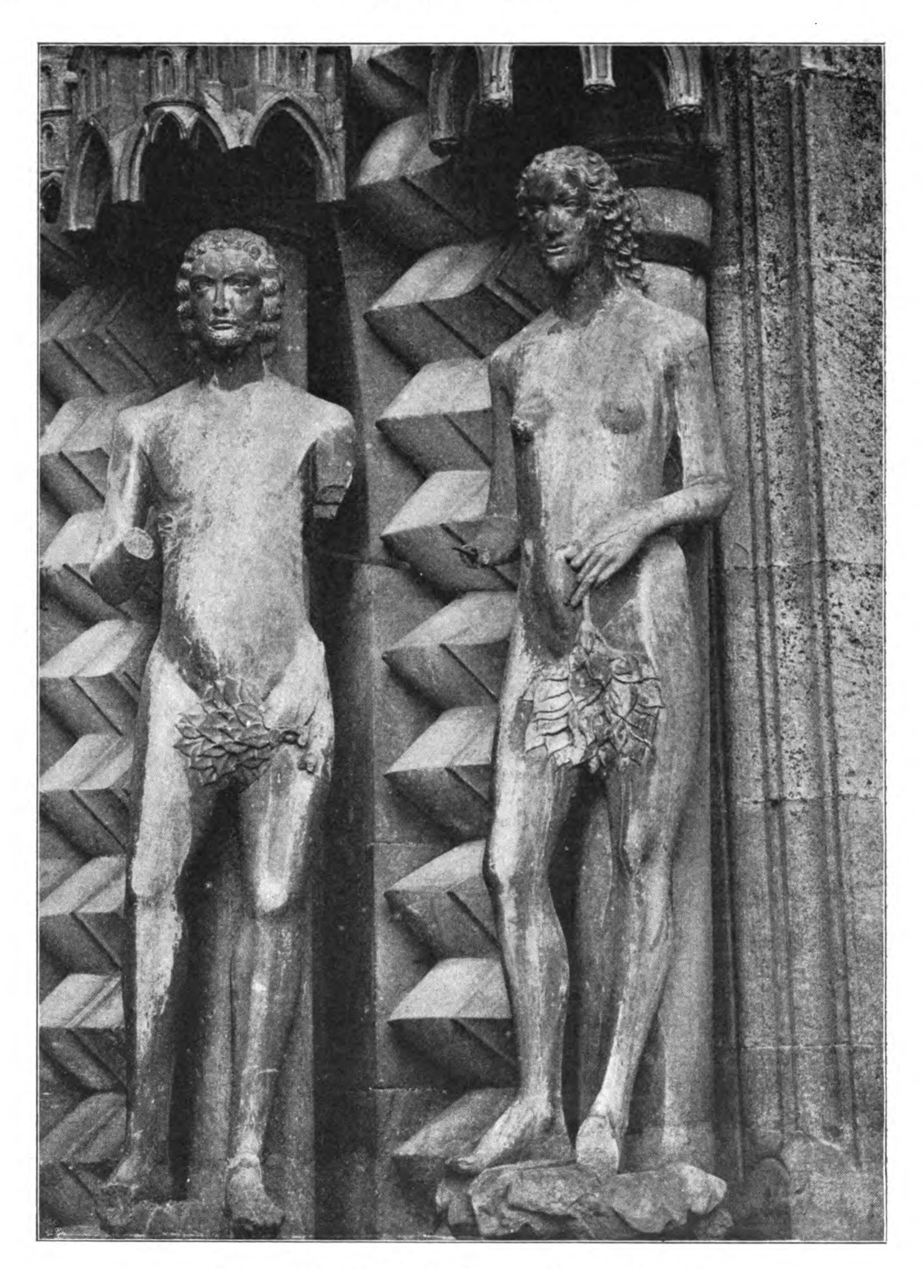


Abb. 38. Adam und Eva. Bamberg, Dom. (Zu Seite 70.)

mündlichen Vortrag des fahrenden Spielmanns von ihr zu sagen, nur der vertraute Kreis von Genossen am Herd oder am Lagerfeuer von Siegfried, von Dietrich und allen den Gestalten um sie her die schönen alten Mären zu erzählen gewagt — bis endlich und spät zur Staufenzeit die deutsche Dichtung frei, die unverbotene Öffentlichkeit, der geschriebene Buchstabe auch ihr gegönnt wurden und nun sie sich mit aufschnellender Raschheit zu ihrer „mittelhochdeutschen Blütezeit" entfaltete.

Nachdem die Germanen in die Ge=

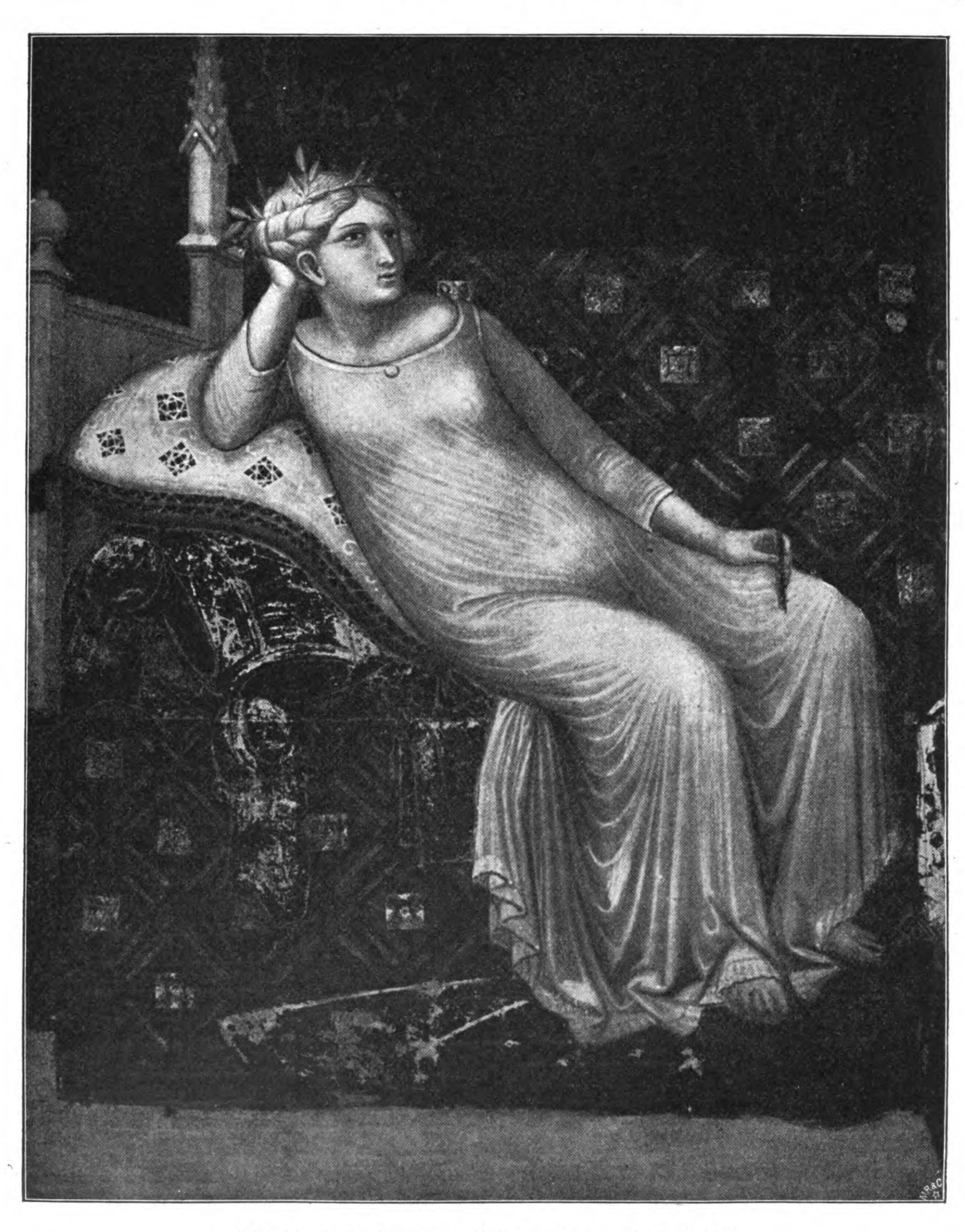


Abb. 39. Ambr. Lorenzetti. Friede. Siena. (Zu Seite 77.)

schichte eingetreten waren, mußten erst lange Generationen der Kulturübernahme und Erziehung vergehen, bis dieses jederzeit bildungseifrige, aber bescheidene Natur- und Waffenvolk den Meißel, die zeichnende oder schreibende Rohrfeder in die Hand nahm, die es die bewunderten Fremden führen sah. Aber als sie's dann endlich zu lernen anfingen, gerade da begann sich über die Deutschen und ebenso über die von deutscher Volksgesundheit erneuerten Romanenvölker, erstickend und alles umformend, jene in ihrem Sonderwesen großartige, durch ihre Konsequenz gewaltige, systematische Fremdmacht zu legen, die die Brunhilden in den Walkürenschlummer bannte und bis ans



Abb. 40. Dom. Veneziano. Weibliches Bildnis. Berlin.
Vergl. S. 84 und Abb. 41.

Die heidnische Antike hatte gerade ihre Kultbilder nur mit dem Meißel oder durch das Gußmodell geschaffen, während die Malerei profanen Charakters blieb. Um sich in Gegensatz zu den Heiden und ihren Götzenbildern zu stellen, gab das junge Christentum der figürlichen Plastik eine mehr untergeordnete und dekorative Bedeutung und fand die Form, von dem Höchsten durch die Kunst zu sprechen, seinerseits in der Malerei. Es sei ferner darauf hingedeutet, daß in den ersten Zeiten des häufig verfolgten Christentums dessen Kunstbedürfnis und die materiellen Mittel dieser Mühseligen und Beladenen sich in der mehr handwerksmäßigen Ausmalung der Grabhallen und Kammern in den Katakomben erschöpften. Stofflich hielt man sich dabei an dekorative oder sinnbildliche Motive. Erst

zwölfte Jahrhundert ihre nicht immer leicht ertragene, aber bis zu jenem Termin immer wieder obsiegende Herrschaft über die Geister, die Anschauungen, die Seelen übte:

Das Mittelalter.

Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum.

Vergil, Aen. 3, 658.

Die nachantike Kunst löscht für eine Reihe von Jahrhunderten die Darstellung der heiligen Gestalten durch die Plastik aus.

später griff man wieder ins Figürliche hinüber. An sich beruhte diese christliche Kunst auf der Antike, und wir würden nach der ästhetischen Seite hin keineswegs gehindert sein, das Thema auch in ihr zu verfolgen: wenn eben Maria schon die schönste der Frauen gewesen wäre, wie sie es dem kirchlichen Mittelalter und dessen von der Kirche überwachter und erzogener Kunst war. Aber als die christliche Malerei (mit Einschluß des Mosaiks) sich allmählich entfaltete und von den Personen des Neuen oder des Alten Testamentes zu erzählen begann, da tritt uns doch nur die Gestalt Christi in ganzer künstlerischer Absicht der



Abb. 41. Weibliches Bildnis. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli.
Vergl. S. 84 und Abb. 40.

Schönheit, in jugendlichen, blühenden Mannesjahren, hoheitsvoll und nicht ohne ein Etwas, das an Griechengötter gemahnt, entgegen. Wir sehen auch edle und würdevolle Frauenerscheinungen; schon in den Mosaiken von Sancta Pudenziana zu Rom (aus dem Ende des vierten Jahrhunderts) erblicken wir die römisch gewandeten Frauengestalten der Juden- und der Heidenkirche. Sie sind nicht direktgedanklich, aber durch die Mitwirkung der Allegorie doch in gewisser Beziehung Vorläuferinnen der entthronten „Synagoge" und der triumphierenden „Kirche", welche das Mittelalter so gern wiederholt. Es ließe sich über ähnlich dargestellte weibliche Personen, z. B. aus ravennatischen Mosaiken, ferner in den Miniaturen der Handschriften, die uns aus diesen Jahrhunderten allmählich schon erhalten zu sein beginnen, mancherlei einzelnes sagen, wenn nicht schon der zur Verfügung stehende Raum mahnte, mit einigermaßen leichterer Beschwingung sich an die engere Aufgabe dieses Bandes zu halten.

Nur muß notwendig noch das Allgemeine gesagt werden, warum eine Periode, die das Aachener Münster und andere schöne Karolingerbauten, weiterhin die wunderbaren romanischen und frühgotischen Dome mit ihrer feinen Steinmetz- und Dekorationskunst zu schaffen vermocht hat, die im Ornamentalen in Triumphen schwelgt, warum eben dieselbe Periode in der Gestaltung des Menschen und des menschlichen Ideals Wege gegangen ist und Ziele angestrebt hat, die jedem, der sie nicht kunstgeschichtlich auffassen würde, ewig unverständlich bleiben müßten. Manches in mittelalterlich-abendländischer Kunst ist zurückzuführen auf die, bei viel erhaltenem Können, schließlich doch in konventioneller Stilistik von innen erstarrende byzantinische Bildnerei und deren Einfluß. Anderes auf unfragliche autochthone Verrohung der Ästhetik und Technik. Die Hauptsache aber bleibt doch die Unterwerfung der abendländischen Kunst unter Theorien und Forderungen, die eine Selbständigkeit künstlerischer Ziele nicht mehr zuließen und aus der Kunst das Daseinsrecht blühender Wirklichkeit prinzipiell

entfernten, um es durch des Gedankens Blässe zu ersetzen. Die Askese als die oberste Tugend des Wandels ward auch zum Inhalt der Kunst und gab ihr, als das zwar praktisch keineswegs überall befolgte, wohl aber widerspruchslos anerkannte allgemeine mittelalterliche Ideal, die Gesetze.

Ja, hätte Karl der Große seinen Bestrebungen nachdauernde Kraft zu verleihen vermocht, frommen und gutkirchlichen Sinn mit Selbstachtung freudigen Deutschtums und mit einem eifrigen Lernen aus der antiken Litteratur und Kunst zu vermählen! Aber die „karolingische Renaissance“ erhielt bereits durch Ludwig den Frommen eine ganz einseitig klerikale Richtung. Und die Ermunterungen, die Karl einer selbständig deutschen Poesie — der „althochdeutschen“ und „altsächsischen“, wie die Germanisten sie einrangieren —, den weltlichen Stoffen der deutschen Epik und Phantasie gegeben hatte, wurden teils unterdrückt, teils klug abgelenkt. Die Epik, welche schon gewagt hatte, das Hildebrandlied in fränkischen Minuskeln zur Aufzeichnung zu bringen, ward über Evangelienharmonien rasch wieder in Schlummer gebettet. Und regte sie sich hier und da noch in letzten Zuckungen, dann that sie es, des Deutschen als Schriftsprache schon wieder entwöhnt, im Latein, z. B. im Waltarilied des St. Galler Ekkehard. Seit Ludwig dem Frommen ward grundsätzlich nur der künftige Kleriker unterrichtet, der Laie nicht. Höchstens die Kinder der obersten fürstlichen Schicht machten eine Ausnahme. Und auch dann war die Erziehung eine rein geistliche und kirchliche. Die nationale deutsche Geschichte hat bedrückt davon zu erzählen, welche Früchte ihr die, durch Erziehung gegebenen Richtungen eines Otto III. oder Heinrich III. getragen haben. So glänzend Heinrich III. erscheint, weil er die Machtmittel seines starken und weisen Vaters, des großen Laien, verschwenderisch verbrauchte — das Erbe dieses Kaisertums überkam nicht Heinrichs Sohn, sondern der Mönch Hildebrand, der die Unterwerfung des Abendlandes unter die kühnsten Ideale der Kirche vollendete.



Abb. 42. Piero di Cosimo. Simonetta Vespucci. Schloß Chantilly.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 84 u. 86.)

Von diesen haben die hierarchischen Erfolge zu unserem Thema, zu der künstlerischen Gestaltung des Menschen, naturgemäß geringere Beziehung. Dagegen haben solche im höchsten Maße die Lebensideale der kirchlichen Theorie. Oder vielmehr die des Nicht-Lebens, wie man fast sagen muß. Denn das wirkliche Leben begann der systemtreuen Anschauung erst im Jenseits, worauf das irdische Dasein im besten Falle eine Vorbereitung, ein hindeutendes Gleichnis war. Alle Tugenden gipfelten in der Absage an die Welt, in deren Verneinung und Verachtung.

Selbstverständlich auch in der Abtötung des Körperlichen. Die Fastengebote, die Belehrung, „soviel zu essen, daß man immer hungrig bleibe“, bestimmen ein körperliches Ideal, das sowohl von der griechischen Ästhetik schöner Harmonie, wie von der germanischen Kraftfreude so verschieden wie mög-

lich war. Einzelne Heilige, noch die Landgräfin Elisabeth von Thüringen und Katharina von Siena, sind geradezu an ihren Kasteiungen zu Grunde gegangen.



Abb. 43. Verrocchio. Madonna. Berlin.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 84.)

Die öffentlich sich zeigende Kunst konnte notwendigerweise kein anderes Ideal verfolgen. Sie mußte um so mehr zur Ideenkunst werden, als die dogmatische Lehre die Nachbildung des Natürlichen prinzipiell ausschloß, als Verirrung bezeichnete. Noch im fünften Jahrhundert hatte ein christlicher Spätaristoteliker gesagt: „Natur ist die Urerscheinung, Kunst das Abbild davon; jedes Abbild hat seinen Ruhm darin, dem Vorbilde ähnlich zu sein.“ Dieser Satz wurde nachträglich mit dem Anathem belegt. Man hat sich auch kein menschliches Bildnis gemacht, was wenigstens teilweise mit der Richtigkeit der Persönlichkeit zusammenhing. In einer Herde gibt es nur die allgemeine Zugehörigkeit. Ohne es allzubreit darzulegen: es genügte den Miniatoren oder den Graveuren der Siegelstempel vollkommen, eine Person ihrem Stande nach durch Attribute zu kennzeichnen, nicht durch ihr individuelles Antlitz. Wir haben keine wirklichen Bildnisse von Ludwig dem Frommen bis auf Friedrich II., mit dem sie wieder beginnen. Die feinen Köpfe, womit die Karolinger siegelten, sind als Petschaft gefaßte antike Gemmen; wen sie darstellten, war ja gleichgültig. Die Gesichter der Kaiser der bezeichneten Periode und ihrer Zeitgenossen, soweit sie uns in Skulpturen, Miniaturen &c. begegnen, sind pure Willkür ihrer Verfertiger. Übrigens kennen auch andere Zeitalter in einzelnen Dingen einen derartigen Mangel an Wirklichkeits- und Authentizitätssinn, bis in unsere Tage hinein.

Das freilich gelang nie ganz, die germanische Laienfreude an Tierornamentik, fabelnder Tierphantasterei und an Tierhumor, die sich auch in das mit Langobarden maßgeblich durchsetzte Italien und in das nicht umsonst nach den Franken benannte Frankreich verbreitet hatten, aus der schmückenden Zuthat von Kirchen und Gebäuden und aus den Initialen der Handschriften auszutilgen. Aber die Unterwerfung der Menschenbildnerei unter das asketische Prinzip gelang. Der Mensch sollte nicht schön nach weltlichen Begriffen sein dürfen. „Je mehr wir uns an der

Bildung des Körpers erfreuen," lehrte Bernhard von Clairvaux, „entfernen wir uns von der übersinnlichen Liebe." Meistens hieß es kurzweg: „Die Schönheit des Fleisches ist der Schleier des Lasters" oder „Blühendes Antlitz verrät die Sünderin".

Es würde zu weit führen, durch kulturgeschichtliche Einzelheiten zu belegen, daß das Mittelalter, in teils beschränkterer, teils wieder freierer Weise als die Antike, Gelegenheiten genug hatte, das Unbekleidete zu sehen, und daß es darin eine zunächst harmlose Gewöhnung hatte. Der Klerus verwirrte auch diese Harmlosigkeit durch seine stärkere Empfindlichkeit, die in Wechselwirkung mit seinen Zuchtidealen stand, und durch seine hinweisenden Abmahnungen. Die ängstliche Scheu korrekter Askese vor dem Körper und die sensible Gereiztheit der Sinne kam vielfach in wunderlicher Weise zur Erscheinung. „Fromme Nonnen schauderten bei der Aussprache des Wortes Bad, weil sie bei demselben an nackte Leiber denken mußten." Das Vermeiden von Bad, von Waschen und Kleiderwechseln ward zum frommen Verdienst, das als solches in verschiedenen Heiligenlegenden figuriert. Unmöglich konnte also das Nackte seine Stellung in der Kunst behalten, ganz abgesehen davon, daß diese die Natur nicht nachbilden sollte. Sie sollte eine Idee verkörpern und dies geschah, wo sie den Menschen bildete, durch möglichste Unkörperlichkeit, Körperverneinung, Hagerkeit, durch Eckigkeit und Unschönheit der Bewegungen, und namentlich durch Streckung des Ganzen und aller Teile in nur einer, der vertikalen Dimension.

Diese mittelalterliche Kunst dauerte auf ihrem Gebiete noch an, während der mittelalterliche Geist seit dem mittleren zwölften Jahrhundert durch eine um sich greifende weltliche Opposition und durch die endliche Emanzipation des Laientums (der Ritter und Bürger) bereits lebhaft beeinträchtigt wurde. Aehnlich, oder wenn man will umgekehrt, haben wir die Fortdauer einer griechischen Größe in der Kunst, nachdem die staatlichen und manche menschlichen Verhältnisse recht klein geworden waren. Wir könnten eine Fülle von alten und neuen Beispielen bringen, wie die kulturgeschichtliche Wirkung noch weiterschwingt, oft sogar erst richtig einsetzt, wenn die verursachenden Kräfte oder Strömungen schon wieder veraltet oder verwandelt sind. — Die große Verkehrszeit der Kreuzzüge, der Staufer und Heinrichs des Löwen, mit ihren Kriegen, Eroberungen, Handelsfahrten und Abenteuern, sie machte die vormals so geduldigen Laien frisch und frohgemut, rüttelte sie durcheinander, gab ihnen neue Ziele und Phantasien. Wo früher die Askese ihre graue Herrschaft geübt, jubelte man jetzt der Lebensfreude und der gescholtenen Vrowe Werlt, der „Welt" zu —

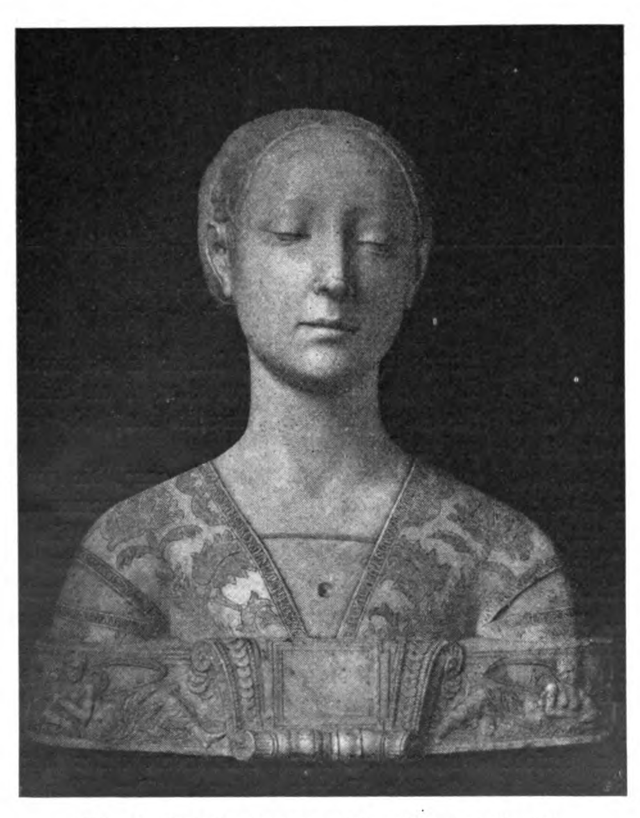


Abb. 44. Francesco Laurana. Prinzessin von Neapel. Berlin. (Zu Seite 85.)

Vröude diu ist erwachet,
diu ê verborgen lag —

die Legenden wanderten in den Winkel, Heldenthat und Manesgröße entflammten dem Ritter das Herz. Friedrich Barbarossa, dem großen Führer der Zeit, zujubelnd, besann man sich auch nach langer verwirrender Halbvergessenheit auf Karls große Gestalt zurück. Man frug nach Alexander, der die Sarazenen von Persien besiegt hatte, nach Äneas, dem Kaiserahnen von Rom, wovon Vergil dem Klosterschüler erzählte, nach Siegern und Besiegten des großen Kampfes von Troja. Und der Sinn der Laien dieser Zeit, des Ritter- wie des jungen Bürgerstandes, war voller Frauen, wovon sie lange überhaupt nichts wissen gesollt. Kaum jemals hat man so einseitig die Frauen in Lyrik und Epik über alle Schranken verherrlicht, als in der Zeit der Minnesänger, der Troubadoure, des Meisters Gottfried von Straßburg und all der großen Heldengedichte von glücklichen und leidvollen Liebespaaren. Oder jener kecken lateinischen Verslein, worin der deutsche und französische Student im Klerikergewande von Frau Dido, Frau Helena oder Frau Semiramis sang, aber auch wohl von Frau Eleonoren von Poitou, der schönen, leichtfertigen Königin von Frankreich und später von England. Und kaum jemals hat man das Weib so dreist als solches begehrt und so wenig nach höheren und geistigen Werten bei ihm verlangt.



Abb. 45. Ambrogio de Predis. Weibliches Bildnis. (Beatrice von Este?) Mailand. (Zu Seite 84 u. 85.)

In derart radikal verwandelter Zeit vermochte trotz allem die gotische Kunst noch erst zu entstehen, sie, die als die konsequente architektonische Verkörperung des einen erdfliehenden, himmelanstrebenden Prinzips und des großartig alle Teile in unlösliche Einheit zwingenden hierarchischen Systemgedankens erscheint. Und die auch in der Plastik und Malerei das asketische und eindimensionale Prinzip zunächst nicht verläßt. Wie weit sich damit die erwachte Erdenfreude und Menschenfreude des revolutionären Zeitalters, dessen weltlicher Ge-



Abb. 46. Sandro Botticelli. Weibliches Bildnis. Frankfurt, Städelsches Institut. Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 87.)

tigers aus dem neuen Dominikanerorden, dar.

Eine Zeit, die so unendlich viel, wie die staufische, von den Frauen erdichtet hat, bietet uns natürlich massenhaften Stoff, um ihr Schönheitsideal zu bestimmen. Doch müssen wir, was meist versäumt wird, unterscheiden, dürfen nicht alle Schilderungen und gepriesenen Einzelheiten in einen Topf werfen. Die nationalen Epen mit ihren volksüberlieferten deutschen Stoffen üben bewußt oder unbewußt die höhere dichterische Kunst, ihre Frauen, die ja in der allgemeinen Vorstellung seit lange geprägt sind, nicht aufdringlich zu beschreiben. Sie sagen gemeinhin, sie seien schön; das ist das eigentlich volksmäßige und damit ist auch der größte subjektive Eindruck von Schönheit da. Auch der am echtesten empfindende der ritterlichen Minnesänger, Walter von der Vogelweide, hat den Takt, seine Badende nicht zu beschreiben, was man freilich durch eine Fragestellung, wie die unserige, in die Lage gebracht wird zu bedauern. Aber eine Strophe von ihm aus anderem Gedicht würden wir ungern nicht citieren:

Swâ ein edeliu schöne frouwe reine
wol gekleidet unde wol gebunden
durch kurzewîle zuo den liuten gât,
hovelîchen hôchgemuot, niht eine,
umbe sehende ein wênic under stunden:
alsam der sunne gegen den sternen stât.
Der meie bringe uns al sîn wunder,
waz ist dâ sô wünneclîches under
als ir vil minneclîcher lîp?
wir lâzen alle bluomen stân und kapfen an
das werde wîp.

Wird auch hier von Walter nur der hervorgebrachte Eindruck geschildert, so mühen sich desto ausgiebiger die epischen Kunstdichter bei Franzosen und Deutschen — letztere sehr häufig von ersteren ganz abhängig —, durch Beschreibung ihrer Heldinnen deren Schönheit nach dem Zeit- und Modegeschmack zu erweisen. Diesen können wir also genau feststellen. Zur Mode gehören Wiederholungen, und wir wundern uns deshalb nicht, in eigentlich immer den-

schmack und modische Ästhetik zu vertragen vermochten, wird noch zu betrachten sein. — Nicht unvermerkt darf bleiben: das kirchliche System räumte vor aller entflammten Opposition seinerseits noch keineswegs den Platz, vielmehr, es verdoppelte seine Anstrengungen. Jetzt gerade, mit dem dreizehnten Jahrhundert, werden die Bettelorden, die organisierte Vertretung konsequentesten Weltverzichts, ins Leben gerufen und die schauerlichen Ketzerverfolgungen beginnen. Vereinzelt begegnen noch Laien wie aus der Zeit Gregors VII.; während ihre Standesgenossinnen und Hunderte von Edelfrauen sich des Frauendienstes ihrer Ritter ergötzen, quält sich eine Elisabeth von Thüringen, das überjunge Frauen- und Witwenkind, und bietet den zarten Leib den verzückten Geißelhieben Konrads von Marburg, des Beich-

selben Einzelheiten und Wendungen, die einer vom andern übernimmt, das ungefähr gleiche Bild, den Schönheitskanon des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts zu erhalten. Ihn mögen wir hernach mit den Bildwerken der Kunst in Parallele stellen.

Ich folge, soweit nicht den Quellen selbst, den wissenschaftlichen Zusammenstellungen, welche namentlich K. Weinhold („Die deutschen Frauen in dem Mittelalter") und noch umfassenderer, auch mit mehr Sonderung, Alwin Schultz („Das höfische Leben") vorgenommen haben. Das den Kunstdichtern vorschwebende Ideal ist ein sehr einheitliches. Schon im Wuchs erblicken wir nur geringfügige Abweichungen voneinander. Mäßig hoch und mäßig lang, jedenfalls nicht kurz, wie betont wird, wechselt mit lang; aber ausnahmslos die Schmalheit der Figur wird hervorgehoben, sobald die Dichter bei solcher Gesamtbeschreibung irgend verweilen. Dem entsprechend sind auch die Schultern „ze rehte smal". Die Mitte des Rumpfes (Taille): schmal, wie gedrechselt, biegsam; „si was enmitten cleine und umb den gürtel wol gedrât", andere: „als ein âmeize gelenket". Auch Wolfram im Parzifal braucht dieses Bild von der Ameise. So wurde durch Pressungen nicht nur die Brust in der kirchlich empfohlenen Weise niedergehalten, sondern auch der Leib schon verengt.

Der Hals: „niht dic, ze mâzen lanc", aber auch wohl „niht ze lanc", oder „gros assez et lons par raison". In allen Fällen jedoch: weiß, glatt und fein von Haut; schon treffen wir bei Franzosen und Deutschen die unsterbliche, noch auf Frau Récamier angewandte Schmeichelei, die sicher — schon des Getränks wegen — ihre Heimat in Frankreich hat:

> Quant ele vin rouge buvoit,
> on li verroit bien avaler
> et parmi la gorge couler . . .

oder:

> dâ durch sach man des wînes swanc,
> swenne diu schoene vrouwe tranc.

Der Nacken: so, daß wie vom „Hälselein", auch vom deminutiven Näcklein und Näckle die Rede sein kann. Natürlich, was wir nun nicht jedesmal wiederholen, ist er weiß und glatt gleich Elfenbein, gleich dem Schwan, dem Schnee oder gleich Kreidemehl. Bei den Armen überwiegt der Lobpreis der langen oder zu Maßen langen und der beliebten „linden" Arme weitaus die gelegentliche ländliche Freude an ihrer Drallheit und runden Stärke. Die Hände, ebenfalls mit Vorliebe linde genannt, sollen lang sein, jedenfalls die Finger vornehm lang, was oft betont wird. Als Ganzes aber sind es doch wieder „hendelîn". Oft wird von der Pflege der schneeweißen Hände gesprochen, und aus Frankreich mahnt eine Stimme wegen der Nägel:



Abb. 47. Botticelli. Venus. Berlin.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 87.)

> sovent les ongles recopez!
> ne doivent par le char passer.



Abb. 48. Filippino Lippi. Madonna. Berlin. (Zu Seite 87.)

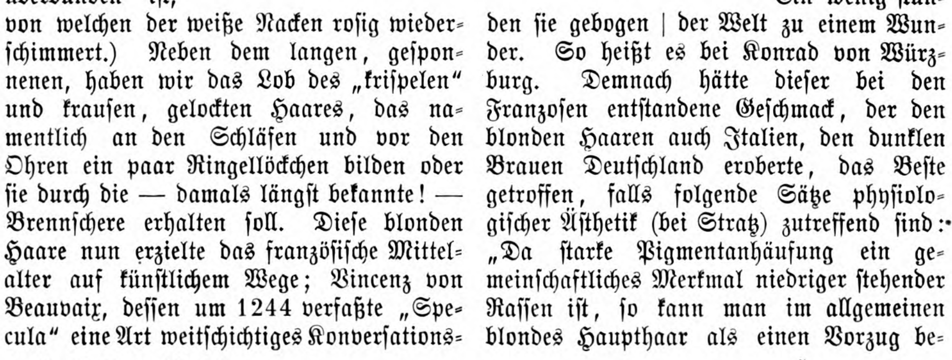
(Ich füge, was ganz beruhigend sein wird, hinzu, daß man die sog. „Trauerränder" schon entfernte, d. h. in den Kreisen, wo man es überhaupt thut, und daß man auch die Zähne putzte.) Was von der Brust zu sagen ist und mit viel Eifer immer wieder gesagt wird, liegt alles schon in dem sehr beliebten „brüstlin" oder in dem Vergleich mit „kügelîn" und Äpfeln ausgedrückt; „les petites mamelettes, dures comme prunèles". Sie sollen klein sein, rundlich und fest. Es ist nicht eigentlich ein knospender Busen gemeint, ein erstes mädchenhaftes Aufschwellen, sondern eine zurückgedrängte Brust, wie sie zu guten Kunstzeiten am ehesten Lukas Cranach noch malt. Die fahrenden Kleriker dieser Zeit, in deren Carmina vagorum der Abschnitt Amatoria einen Riesenteil einnimmt, haben im allgemeinen nicht ganz den höfischen Geschmack. Man möchte sagen, sie sind selbständiger, objektiver, gebildeter, sie sprechen nicht nach, sondern geben Charakteristika und Feinheiten, worauf die Ritterpoesie gar nicht kommt. Was sie dazu führte, läßt sich zum Teil ja denken; ihre unmittelbare Belesenheit in der antiken Poesie mag zu dieser Schulung nicht unwesentlich mitwirken. Am Ende wird auch (wir bringen dafür später noch Analoga) ihr Wandern durch Italien und Südfrankreich und ein Achtgeben auf dortige Antiken nicht ohne Einfluß gewesen sein. Im Grundprinzip wehren auch sie eine derbere Fülle ab: parum surgent ubera modico tumore. Das ist immerhin nicht ganz das Gleiche, als was die Ritter sagen. — Von dem hohen und breiten Brustkasten des Mannes wird gesprochen, bei schmalen Hüftseiten; der weibliche Thorax, so wichtig seine gute Wölbung, die Rippenstellung und anderes ist, entgeht mittelalterlich der Äußerung näherer Anforderungen. Überhaupt hat unsere Gewissenhaftigkeit hiermit den Bereich der eingehenden höfischen Schilderungen erschöpft, die im allgemeinen nicht indecenter sind, als das Kostüm selbst, und die heute noch in England geltende Regel wahren: nichts erwähnen, was unter dem Tisch ist. Die Carmina der Fahrenden bringen noch einiges weitere, z. B. „paululum ventriculo tumescentiore".

Nun aber das Haupt, das Haar! Gelb, „gelb als die Seide", goldblond, weiß-

golden, gelb und goldenfarb, glänzend, glitzernd wie Golddrähte, gesponnenem Golde gleich, diese Bezeichnungen kehren in unendlichen Fällen, bei den Franzosen nicht anders, als bei den Deutschen wieder, und mit Vorliebe die zuletztgestellte, neben der die Golddrähte doch seltener sind. Braun wird gelegentlich bei Männern, neben Blond, gelobt. Wie schon die Bevorzugung des gesponnenen Goldes verrät, geht eine Neigung dahin, daß das Frauenhaar lang und schlicht herabwallen soll, wenn es gelöst wird. Seit dem zwölften Jahrhundert trug man sonst Zöpfe. (Dies war Neuerung gegenüber dem offenen langen Haar der alten Jahrhunderte; auch die schönen zur Jagd reitenden Töchter Karls des Großen schildert der Dichter mit flatterndem Mädchenhaar, in das Bänder und kostbare Schnüre geflochten sind, während das Haar der jungen Königin, ihrer Stiefmutter, mit Diadem und purpurnen Binden überbunden ist,



Abb. 49. Lionardo. Lucrezia Crivelli. Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 87.)



von welchen der weiße Nacken rosig wiederschimmert.) Neben dem langen, gesponnenen, haben wir das Lob des „krispelen“ und krausen, gelockten Haares, das namentlich an den Schläfen und vor den Ohren ein paar Ringellöckchen bilden oder sie durch die — damals längst bekannte! — Brennschere erhalten soll. Diese blonden Haare nun erzielte das französische Mittelalter auf künstlichem Wege; Vincenz von Beauvaix, dessen um 1244 verfaßte „Specula“ eine Art weitschichtiges Konversationslexikon waren, gibt Rezepte dafür, und andere erwähnen die Thatsache. — „Ihr Scheitel war weiß und nicht zu breit“, heißt es im Wigalois. Die Stirn soll weiß, glatt und faltenlos, „resplendoiant“ sein; dabei gewölbt, so daß der Dichter an ein Ei denken kann. Diese Ästhetik und dieser Vergleich sind allgemein. Offenbar soll die Stirn auch schmal sein, denn die einer Häßlichen wird breit genannt. Die Augenbrauen sollen schmal sein, wie gezogene Pinselstriche, welches Bild immer wiederholt wird, ja haarfein; dabei im Bogen geschwungen, nicht zusammenstoßend; und dunkel: braun bis schwarz. Wir sehen, dies zumal in der Verbindung mit blondem Haar, ist offenbarster Romanen-Geschmack. Zwei Brauen hätten sich da oben | gewölbet und gekrümmet wohl | die waren schwarz recht als ein' Kohl' | und gleißten also klein | als ein Faden rein | von Seiden, wäre der gezogen. | Ein wenig stunden sie gebogen | der Welt zu einem Wunder. So heißt es bei Konrad von Würzburg. Demnach hätte dieser bei den Franzosen entstandene Geschmack, der den blonden Haaren auch Italien, den dunklen Brauen Deutschland eroberte, das Beste getroffen, falls folgende Sätze physiologischer Ästhetik (bei Stratz) zutreffend sind: „Da starke Pigmentanhäufung ein gemeinschaftliches Merkmal niedriger stehender Rassen ist, so kann man im allgemeinen blondes Haupthaar als einen Vorzug be-

trachten, und namentlich bei der Frau, bei der durch den schwächeren Gegensatz von blond und weiß die Harmonie der zarteren Bildung erhöht wird. Bei den Augenbrauen jedoch verdient die dunklere Färbung den Vorzug, weil durch sie die Weite der Augenhöhlen noch deutlicher hervorgehoben wird." Persönlich gestehe ich, daß ich mir mit so auffälligen Kontrasten eine zarte Anmut nicht mehr vereinbar denken kann und der Meinung bin, daß man jene den Variétébühnen überlassen möge.

Auf die Augen kann natürlich ein Modegeschmack, selbst in Generationen, am wenigsten anthropologisch-erzieherisch wirken und die Dichter sind hier relativ wenig konkret. Das Blau wird vereinzelt dem Saphir verglichen; daß es nicht häufiger geschieht, daran ist wohl der nur zaghafte eigene Geschmack der Deutschen schuld und das Material ihrer französischen Vorbilder. Die braunen Augen werden denen der Falken verglichen. Das Weiße im Auge soll milchfarben sein oder wie weißes Glas glänzen. Im übrigen beschränkt man sich gern auf allgemeine Epitheta des Auges, wie licht, spiegellicht, lauter, klar, wie Sternenschein, lachende und spielende Augen. — Die Nase soll am schönsten gerade, nicht gebogen und nicht eingedrückt sein, gestreckt, doch nicht überlang, dann ist sie bien fait; sie sei nicht zu klein und nicht zu groß. Für die Wangen werden, neben Milch und Blut, die uns schon aus Ausonius bekannten Rosen und Lilien verschwenderisch aufgeboten. Doch werden auch feinere Dinge gesagt: der Vergleich mit dem Rosenblatt einer Knospe, die sich eben aufthut des Morgens in dem Tau; oder daß das Weiß die Röte durchdringe, „doch hat die Röte den bessern Teil". Leider erkennen wir den Gebrauch von Schminken und Farben für das Antlitz. „Kramer, gib die Farbe mir, die mein Wängel röte" .. und „kaufen wir die Farbe da, die uns mache wohlgethan", heißt es in deutschem Einschiebsel eines lateinischen bayerischen Osterspiels. Hier allerdings, um Maria Magdalena in der Zeit vor ihrer Reue zu charakterisieren. Aber das Übel war seit der höfischen Zeit allgemein. Doch mit nationalen Moderichtungen. Die Engländerinnen hielten künstliche Blässe für schön, hungerten deswegen, ließen viel zur Ader und trugen Weiß, ja Grau, in Farbe auf. Die Französinnen dagegen strebten nach (künstlich) frischer Röte. Dreihundert verschiedene Toilettenbüchsen rechnet ihnen ein provençalischer Landsmann und Mönch zusammen. Es haben schon damals gegen jene Künste solche Leute geeifert, die gesunden Sinn, aber nicht so viel Weisheit hatten, sich zu sagen, das nütze ja doch nichts. Vergebens nimmt der Mönch von Montaudon Gott selber zu Hilfe, der über die Malerei der Weiber schilt. — Der Mund soll klein, rot und warm sein, was letzteres sich gerne zu geschmacklosen Steigerungen erhitzt. Von labellulis castigate tumentibus sprechen die feineren Carmina burana. Die Zähne: com yvoir et bien petits; als ein „niuwe vallen snê"; „wîz, eben unde kleine"; gleich und dicht gestellt. Das Kinn soll rundlich, nicht spitz und nicht platt, weiß, ziemlich klein sein; auch im Kinn werden, wie auf den Backen, die Grübchen gepriesen, die bekanntlich ein zierliches Spiel der Muskulatur sind. Das Ohr wird einmal „krump unde hol" verlangt, sonst klein; so auch von den Carmina Burana.

Der Philologe Weinhold sagt, nachdem er zuletzt vom Körperlichen gesprochen: „Man sieht, das Mittelalter verstund die weibliche Schönheit." Ich möchte finden, es verdarb jede Schönheit durch die Kunstfärberei, und es entfernte sich, was die vorhin aufgezählten körperlichen Ideale der höfischen Kunstpoesie anlangt, recht wesentlich sowohl von dem antiken, wie auch von dem nachmaligen Geschmack der Renaissance und der von letzterer hergestellten neueren Ästhetik. Dagegen zeigen die höfischen Modeideale eine unverkennbare Übereinstimmung mit der mittelalterlichen Kunst: sowohl den Miniaturen in den Bilderhandschriften wie der kirchlichen Plastik.

In letzterer sollte vor allem die Gestalt der Maria liebevoll bedacht werden. Denn alle Schönheit, die die kirchliche Zucht irdischem Weibe verbot und tadelte, übertrug sie der Himmelskönigin. Wie diese Zeit des hochgesteigerten Marienkults die vergöttlichte Jungfrau zur Braut des Klerikers machte, wie ihr aus geistlichem Munde die heißesten Minnelieder gesungen worden sind, so war ihr, und ihr allein, erlaubt, auch durch die Kunst in jeglicher weiblichen Holdseligkeit und Anmut zu strahlen. Sie



Abb. 50. Lionardo. Monna Lisa (Gioconda). Louvre. (Zu Seite 87.)

durfte es, da sie dem „mundus“, der „Welt“ entrückt und die himmlische Vollendung, die Befreiung aus der Irdischheit in ihr bereits vollzogen war. Die altchristliche Kunst hatte Maria als Matrone, als Mutter des 33 jährigen Christus dargestellt. Auch die romanische Periode gab ihr jeweils das sachlich entsprechende Alter. Die Gotik aber — übrigens anfänglich noch mit Ausnahmen — enthob die Muttergottes den menschlichen Bedingungen und beließ ihr auf allen Lebensstufen jene jungfräuliche Erscheinung, in der sie die Verkündigung empfängt.

Aber in der Zeit der Gotik war der Bannkreis der mittelalterlichen Idee, obwohl sie sich gerade jetzt künstlerisch auslebte, doch innerlich und allgemeinkulturell kein absoluter mehr. Die Kunst begann wieder zu ahnen, daß der irdische Mensch noch etwas sein könne, als das bloße Zuchtobjekt übersinnlicher Ideen, sie begann ihn wieder um seiner selbst willen zu bilden. Daß sie dabei immer noch von dem asketischen Ideal beeinflußt blieb, ist natürlich. Denn alle Kulturgeschichte ist Entwickelung und erfolgt in Uebergängen. Vereinzelt nahmen sich übrigens, und keineswegs bloß im unteritalischen Reiche Friedrichs II. und in Pisa, sondern auch diesseits der Alpen schon Bildner des dreizehnten Jahrhunderts die Antike znm Vorbilde. So für die berühmten Skulpturen an der Kathedrale zu Reims, wo namentlich der Kopf einer Maria vorbehaltlose Anlehnung an die Antike verrät. Um so eher durfte uns vorhin erlaubt sein, an ein Interesse der sehr helläugigen Vaganten für die antiken Kunstwerke wenigstens hypothetisch zu denken.



Abb. 51. Lionardo. *Isabella von Este.* Bildniszeichnung. Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 96.)

Und wir haben infolge von solchen unmittelalterlichen Regungen Gelegenheit, die angekündigte „Schönheit“ nicht gar zu sehr dem Kunstgeschichtlichen zu opfern. Eine vornehme Frau des höfischen Ideals wird uns sympathisch veranschaulicht durch die vermutliche „Königin von Saba“ am *Reimser* Dom aus dem dreizehnten Jahrhundert. „Wie alle weiblichen Figuren der Gotik zeigt auch diese einen schlanken, schmalhüftigen und zarten Gliederbau mit schwach entwickelter Büste“ (A. Weese im Text zum „Schönen Menschen“, Bd. II) und entspricht somit, bei vortrefflicher Arbeit, den Anschauungen, die wir aus der Kunstdichtung als maßgeblich kennen lernten. In der Kopftracht weicht sie, wohl durch antiken Einfluß, von der mittelalterlichen Sitte ab. Die fehlende, sonst übliche Kinnbinde, das Gebende, wie man sie in Deutschland nannte, tritt dagegen z. B. bei einer Statue am Dome zu *Chartres* auf. Der fußlange Rock (cotte) mit Gürtel — bei der Königin von Saba auch mit Gürteltasche — und der von Schnüren und Schließen („Tasseln“) gehaltene Mantel entsprechen in beiden Fällen der Wirklichkeit (Abb. 34/35). Von den Vorbildern zu Reims abhängig sind die *Bamberger*



Abb. 52. Lionardo. Studie nach dem Bildnis der Isabella von Este. Uffizien.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 96.)

Domskulpturen, denn Frankreich war damals vielfältig und vielseitig, in guten und bösen Dingen, die Lehrmeisterin Deutschlands. Wir geben von dort die charakteristische „Synagoge“ (Abb. 36); ihre — in unserer Aufnahme noch relativ diskret wirkende — schlaffe Haltung mit vorgestrecktem Leib kehrt auch in Miniaturen und sonst wieder und war mit aller ihrer Unschönheit offenbar modemäßig verbreitet. In etwas jüngerer Zeit, gegen 1300, ist die sandsteinerne Maria an der Kathedrale zu Amiens, die sog. Vierge dorée (Abb. 37) gearbeitet worden, deren Proportionen, ebenso wie ihre überfreundliche, fast kokette Haltung, auf ihre Art doch schon eine weitere Stufe der Herausbefreiung aus den mittelalterlichen unweltlichen Idealen zeigen. Das Spätmittelalter hat gewöhnlich auch nicht versäumt, Adam und Eva unter sonstigen biblischen Gestalten in den Sopraporten der Kirchenthüren oder anderweitig anzubringen. Ihr Erscheinen unter den Bamberger Skulpturen ist schon der relativen Frühzeitigkeit wegen (zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts) wichtig. Von vorhergegangenem Studium des menschlichen Baues, der Muskeln 2c. ist natürlich keine Rede. Trotzdem werden wir nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, in diesen Nachbildungen nackter Menschen mit ihren Badewedeln die ungefähre Erscheinung von Zeitgenossen vor Augen zu haben, und zwar von solchen, die dem asketischen und höfischen Ideal physisch nahe kamen (Abb. 38). Wir erkennen die Wirkung einer steifen Miederpressung, welche manche katholische Volkstrachten bis heute beibehalten haben. Richtungsfreier, objektiv als gesunde Menschen gedacht, und künstlerisch tüchtig gemacht, man möchte fast sagen, schon in eigenem Wesen deutsch, treffen wir die Statuen des Naumburger Doms.



Abb. 53. Soddoma. Kopf der Madonna aus einer heiligen Familie. Wien. (Zu Seite 97.)

Die Renaissance.

Die Kunst steckt in der Natur, wer sie da herausreißen kann, der hat sie.

Dürer.

Nicht jene Flucht aus dem Mittelalter zur abhängigen Nachbildung und zum Kopieren antiker Muster, die Niccolò Pisano und andere im dreizehnten Jahrhundert vorgenommen haben, hat die große Wandlung gebracht. Diese Leute haben nachdrücklich hingewiesen auf die Schönheit und deren Selbstrecht, sie wurden die ersten Propheten, darin beschränkt sich aber ihr Verdienst. Ganze Kulturperioden werden nicht neugeschaffen durch ein hastiges Greifen nach veränderten Vorbildern, worin doch immer etwas Oberflächliches liegt. Dafür bedarf es tiefergehender Umformungen der gesamten geistigen und ästhetischen Anschauung, bedarf es des Kämpfens und Ringens. Es ist nicht der Plastik, sondern der Malerei beschieden gewesen, mit Bewußtsein die Wege zu betreten, die zur Renaissance führen sollten. Bei der außerordentlichen Wichtigkeit dieses Zeitalters für unser Thema mag eine allgemeinere kulturgeschichtliche Aussprache über dasselbe nicht ganz entbehrlich sein.

Die Renaissance kennzeichnet sich keineswegs allein oder hauptsächlich durch die wiederaufgenommene Beschäftigung mit der antiken Litteratur, durch die „Wiedergeburt“ des Altertums. Den Kernpunkt ihres Wesens bildet vielmehr ihr bewußter und bestimmter Gegensatz gegen das Herden-



Abb. 54. Gaudenzio Ferrari. Verkündigung. Berlin.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 97.)

wesen und Herdendenken des früheren Mittelalters. Dieser befreiende Gegensatz war zuerst, wie schon angedeutet, durch die Kreuzzüge geschaffen worden. Sie waren bestimmt gewesen, die Unterwerfung aller Welt unter die kirchliche Devotion und Askese zu vollenden; statt dessen erschlossen sie dem bis dahin so fügsamen und stillsässigen Laien eine Fülle neuer Realitäten und gaben ihm durch die Anschauung fremder Länder und Kulturen, durch die gewaltige Steigerung von Handel und Verkehr, durch das belebende Element des Kampfes ein volles Gefühl des irdischen Daseins zurück; sie erweckten inmitten der Kriegsfahrten und Aventüren zum ersten Male wieder sein Selbstvertrauen und die helle, genießende Lust an der Leistung und Stärke seiner Persönlichkeit. Aber noch blieb das staufische Zeitalter in der Mode hängen, und vollends die Deutschen, als sie zum selbständigen Daseinsrecht der Laien erwachten, bethätigten es zunächst vor allen Dingen durch Nachahmung fremder Sitte. Wozu sie sich noch nicht hindurchfanden, das hat dann die unmittelbar nachfolgende Periode der Renaissance vorwiegend auf den feineren geistigen Gebieten fortzusetzen und zu vollenden gestrebt: die Hebung der gesonderten Persönlichkeit, die Pflege und Ausbildung der Individualität. Als Lehrmittel für diesen Zweck waren ihr Geist und Bil=

dung der Griechen und Römer des Altertums von überaus großem Wert, und so denn nahm sie bewußt die Wiedererweckung der Antike vor, deren geistige Verwandtschaft mit ihren eignen Bestrebungen sie früh erkannt hatte. Nil humani alienum nach dem Terenzischen Wort, nichts Menschliches sollte ihr fremd bleiben, und sie riß bewußt die mittelalterlichen Schranken nieder, um an die Stelle der dogmatisch-christlichen Bildung eine universelle zu setzen. Darum paßt auch der Ausdruck Humanismus am besten zu diesem Zeitalter und charakterisiert dasselbe, obwohl er späterhin eine engere philologische Bedeutung bekommen hat, besser als das allgemein übliche Wort Renaissance, das wir mit den Franzosen gebrauchen. Der Italiener dagegen ist sich der Unzulänglichkeit des entsprechenden Rinascimento mehr bewußt geblieben und wendet schon nach seiner Vorliebe für leichtere Benennungsweise die Ausdrücke Trecento, Quattrocento, Cinquecento an, wenn er die Jahrhunderte der Renaissance, das vierzehnte, fünfzehnte und sechzehnte bezeichnen will.

Im Gegensatz zu der französisch-deutschen Ritterkultur ist die der italienischen Renaissance städtisch. Sie wird getragen von den Lebensformen städtischen Patriziats und in schließlicher Weiterentwickelung allerdings auch von Dynastien und Höfen, die jedoch durchweg in den Städten emporkommen und dort residieren. Aus diesen Gründen hat die italienische Renaissance für das bewegte Leben, für den geistigen Menschenverkehr, und, worauf es hier ankommt, für die Stellung der Frauen darin sehr viel mehr thun können, als die Länder diesseits der Alpen. Die Hausfrau der kleinen abgelegenen Ministerialenburg konnte schon von selber wenig teilhaben an all dem Treiben auf den Hoftagen des Königs oder bei den Festen in der Herzogspfalz. Sie hörte nur aus der Ferne von Turniergepränge, Waffenspiel und Frauendienst, saß ehrbar daheim mit den Töchtern und dem Gesinde und sah in manchen Fällen den Gemahl nur im Winter, wenn er daheim von mancherlei Fahrt sich pflegte und keinen rechten Zeitvertreib hatte, als seinem treuen und geduldigen „Wip“ von der Mildigkeit des Dienstherrn, in dessen Gefolge er geritten war, von dem Prunk der großen Zusammenkünfte und von dem Lobpreis der „Frau“, der edlen Herrin zu erzählen. Die höfische Geselligkeit konnte doch nur wenige Centren haben, sie bildet immer nur die dekorative Außenseite des Zeitinhaltes und der allgemeinen Kultur. Dagegen war es unendlich viel leichter, aus dem vornehmen Bürgerhause der italienischen Städte die Frau in das bunte Leben und den schönen Verkehr mit einzuführen.

So öffnen sich nun diese Häuser gegenseitig füreinander, die Thüren der Familienwohnung werden weit aufgestoßen, und hinein zu allem, was darinnen ist, dringt der warme Sonnenschein einer neuen freien Welt- und Menschenanschauung. Und jede Bürde, die man bisher getragen, wird abgeworfen. Die konventionelle Form, diese naturgemäße Herrscherin im Gebiete jeder geistigen Unreife oder Trägheit, wird von dem neuen, nach ausgeprägter Individualität, nach innerer Unabhängigkeit der Persönlichkeit ringenden Zeitalter als der Todfeind empfunden, und, wie dergleichen ja leicht geschieht, wendet sich dieser lebhaft gegen das Konventionelle gerichtete Widerspruch rasch gegen das Herkommen überhaupt. Man beginnt die große Masse der überlieferten Anschauungen durchzuprüfen oder sogar ungeprüft umzustoßen und vielfach zunächst durch das Gegenteil zu ersetzen, um erst an diesem Gegenteil nötigenfalls eine nachträgliche Berichtigung vorzunehmen. So soll es denn ganz besonders die bisherigen Schranken um die Frauenwelt herum nicht mehr geben. Die italienische Renaissance hebt den sozialen Unterschied zwischen Mann und Frau grundsätzlich auf und beginnt dann zu experimentieren, welche Unterschiede sie etwa doch, weil sie sich als begründet herausstellen, fortan in ihre Rechte wieder einsetzen will.

Schon das Trecento sieht die Bildungsgegensätze von Mann und Frau verschwinden. Sie bleiben natürlich zwischen den verschiedenen Klassen und Kreisen bestehen, aber nicht zwischen den Geschlechtern als solchen. Auch im Verkehr verbleibt die Gleichberechtigung der Frau der ganzen Periode der Renaissance als charakteristischer Inhalt. Mit diesem Grundsatz stellt sie sich durchaus der vorhergehenden Zeit gegenüber, welche, abgesehen von der ungesunden Spielerei des Frauendienstes, den eigentlichen Lobpreis des wackeren Ehegesponstes

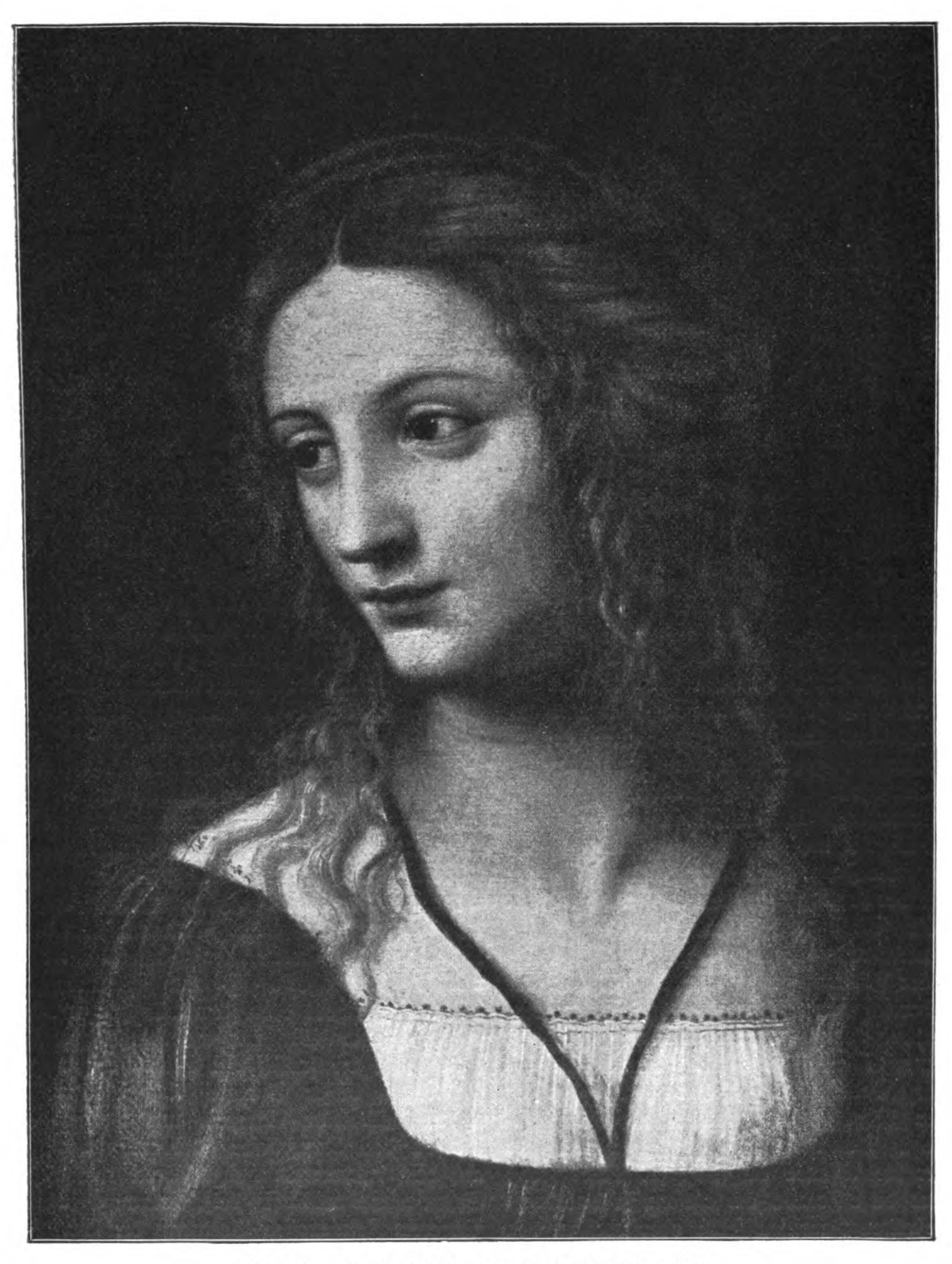


Abb. 55. Bernardino Luini. Kopf der Salome. London.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 97.)

in dessen geduldiger und duldsamer Anspruchslosigkeit und in jenem gemütlichen Behagen erblickt hatte, welches der Mann dem fürsorglichen Walten der Hausfrau verdankt. Mit welcher Freiheit und Sicherheit bewegen sich schon in der reizvollen Umrahmung von Boccaccios Decamerone, also um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, die sieben Damen, welche die Gespräch- und Erzählungsspiele des kleinen, durch drei bevorzugte Herren ergänzten Kreises abwechselnd leiten! Und die gleiche Anmut zeigen andere Schilderungen der durch die Frauenwelt verschönten Geselligkeit der gesamten Renaissance. Man hat entdeckt, welche Steigerung das allgemeine Dasein durch eine gehobene Stellung und Bildung der Frau erfahren kann, und es ist unmöglich, daß sich nun nicht auch der Begriff Frauenschönheit nach befreiteren und verfeinerten Anschauungen bestimmt. Es herrscht ein auf schöner Zweckmäßigkeit beruhendes Übereinkommen; man lebt und verfährt nach Regeln, die man bespricht und beschließt; dazu kommt notwendig die unerläßliche Forderung gesellschaftlichen Taktes, aber alles eher als Sittenmode und Etikette. Das allerdings oft unentbehrliche Übel der Etikette ist ja eben das Ergebnis und zugleich das Werkzeug jenes nivellierenden Zwanges, gegen den diese Zeit sich mit Bewußtsein auflehnt, während sie einen wertvolleren Takt des Einzelnen durch Selbständigkeit und Freiheit auszubilden strebt.

Die Frage nach dem sichtbaren Erfolge all der besprochenen Neuerungen liegt nahe. Wir finden in Italien eine Menge feingebildeter, hervorragender und wirklich edler Frauen, und zwar, was besonders lehrreich ist, nicht in gleichmäßiger Verteilung über die Halbinsel, sondern so, daß innerhalb der einzelnen Landesteile die Anzahl derartiger Frauen jeweils zu der der bedeutenden Männer im Verhältnis steht. Dem aristokratisch-höfischen Charakter der Renaissance entspricht es ferner, daß uns diese Frauen am ehesten in den hochgestellten Familien selbst oder doch in den Residenzen der Stadtherren begegnen. An einen dieser kleinen Höfe führt schon der Name der frühesten überhaupt, die man in gewisser Beziehung zu den Frauen der Renaissance rechnen darf: Francescas von Rimini, der Heldin der wundervollen Episode im fünften Gesang von Dantes Hölle. Freilich nur dadurch, wie der Dichter Sünde und ewige Strafe des Liebespaares von Rimini zu unvergeßlicher, versöhnender Schönheit ausgestaltet hat, treten beide aus dem mittelalterlichen Wesen heraus und erheben sich über den Auffassungskreis, in welchen Tristan und Isolde, Lancelot und Ginevra und alle die übrigen Figuren des romantisch-mittelalterlichen Epos gebannt bleiben. So können wir auch Dantes Beatrice um ihrer selbst willen noch keine Persönlichkeit der Renaissance nennen; sie hat noch von keinem Flügelschlage dieser neuen Zeit berührt werden können, welcher Dante machtvoll die Thore öffnet. Nur er selber ist schon vollkommen Renaissancemensch: gerade darin, wie er in seiner „Vita nuova“ beginnt, auf das beflissenste und peinlichste der Beobachtung des persönlichen Elementes nachzugehen und zwar die Analyse seines e i g e n e n Ich und aller seiner individuellen, verehrenden und liebenden Empfindungen vorzunehmen. Was uns Beatrice, die „Monna Bice“, ist, ist sie lediglich durch den Kultus geworden, den Dante ihr gewidmet hat. Zunächst durch die wundervollen Sonette und Kanzonen eben der Vita nuova und dann in großartiger Steigerung durch die erhabene Verklärung, wie sie außer der Mutter Jesu sonst niemals einer Frau zu teil geworden ist: durch die dichterische Vergeistigung ihrer Person zur Paradiesesführerin und zum Sinnbild der göttlichen Liebe, womit der große Florentiner in der „Commedia“ der toten Geliebten seiner Kindheit die Krone der Unsterblichkeit reicht. Und ebenso ist auch Petrarcas Laura als eigene Individualität für uns noch so unpersönlich und wesensmatt, daß man wohl irrtümlich hat meinen können, die Laura dieser Sonette sei gar nichts anderes als eine Allegorie und Personifikation des dichterischen Lorbeers (lauro), an dem Petrarcas ganze Seele hängt. Schon reicher belebt sich bei Petrarcas wenig jüngerem Zeitgenossen Boccaccio die Wirklichkeit mit anziehender und lebensvoller Weiblichkeit, und so, wie Boccaccio die Heldinnen seiner Phantasiedichtungen — nicht des Decamerone — schildert, sind sie vom Mittelalter befreit: großformiger Kopf, ebene Stirn, breite und räumige



Abb. 56. Lionardo. Studienkopf. Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 98.)

mit Schönheit der Seele, mit durchgebildeter Erziehung und innerlich gefestigter Sittlichkeit zu harmonischem Ganzen verbanden. Wir nennen eine davon, gewissermaßen für alle mit: Isabella d'Este von Ferrara (1474 bis 1539), die 1490 die Gemahlin des Gianfrancesco III. Gonzaga von Mantua ward. Ihren Mantuaner Musenhof haben anmutige Allegorien des ferraresischen Malers Lorenzo Costa verherrlicht. Als Kind hatte Isabella unter der Einwirkung der lebhaften Aufmerksamkeit gestanden, welche schon damals der Hof von Ferrara sowohl der Antike wie der neuen nationalen Dichtung der Renaissance angedeihen ließ. Als Markgräfin von

Brust, mäßig lange Arme; er hat schon Sinn für schöne Hände. Wieder einmal eilt die Dichtung dem Kunstgeschmack chronologisch voran; man könnte sich bei Boccaccios Frauen an Lionardische Gemälde erinnern. Dann tritt mit dem Quattrocento eine ganze Anzahl Frauen mit eignem vollgültigen und vollblütigen Lebens- und Geistesinhalt in den hellen Vordergrund der Geschichte ein. Nicht daß sie alle produktiv gewesen wären oder dies die Vorbedingung einer erhöhten Wertschätzung gebildet hätte. Viele sind nur darum von bewunderndem Lobpreis und Nachruhm erhoben worden, weil sie vollendete Persönlichkeiten waren, also äußeren weiblichen Zauber mit Geist und Kenntnissen,



Abb. 57. Schüler Lionardos. Madonna Litta. Eremitage.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 98.)

Mantua begann sie dann selber mit Eifer und gutem Geschmack Kunstwerke der Antike zu sammeln und den Palast der Gonzaga mit Gemälden der zeitgenössischen Meister zu füllen. An Mantegna, Bellini, Perugino, Francia, Lionardo, Tizian, Correggio und andere gingen ihre Aufträge; nicht alle sind zur Ausführung gelangt, nicht alles Fertiggewordene ist erhalten geblieben, und besonders über den zahlreichen Porträts, in denen die Zeitgenossen sie dargestellt haben, hat leider ein rechten Unstern geschwebt. Doch haben wir derer und der Zeichnungen dafür oder Kopien danach so viel, um ihr Bildnis mit Sicherheit zu besitzen. Erwähnenswert ist im einzelnen noch, wie die Markgräfin den Aldus Manutius in Venedig, den hervorragendsten Buchdrucker und Verleger Italiens, beauftragt hat, ihr von jeder in seinem Verlage erscheinenden Edition oder litterarischen Neuigkeit einen mit erlesenem Geschmack ausgestatteten und gebundenen Band, wir würden sagen ein Liebhaberexemplar, zu übersenden.

Inmitten des alten Gonzagapalastes, der jetzigen Corte Reale zu Mantua, schuf sich Isabella in zierlichen, durch feine Marmor- und Intarsienarbeit dekorierten Gemächern ihr Studiolo oder, wie sie selber es nannte, ihr „Paradiso“, das ein Wunderwerk intimer, geistvoller Behaglichkeit und Phantasie werden sollte. Mantegna ist es, dessen Kunst ihrer eignen Vorliebe am nächsten stand, Gedanken in antikisierende Allegorien zu kleiden, oder der in der jüngeren Frau diese Richtung gar erweckt haben mag. Er schuf für Isabellas Paradiso das von der Schönheit beherrschte Reich der Liebe und Kunst, das nicht ganz zutreffend gewöhnlich Mantegnas Parnaß genannt wird (vgl. S. 101), und ferner den „Sieg der Weisheit über die Laster“. Perugino und Lorenzo Costa vollendeten später diesen von Isabella diktierten Cyklus von Gemälden.

Gleich Elisabeth von Urbino, ihrer Schwägerin als geborenen Gonzaga, sah Isabella neben den Künstlern gern die Philosophen und Dichter der Zeit bei sich zu Gaste. Sie selber war gleich jener auch fein musikalisch gebildet und sang mit ihrer schönen Stimme zur Laute. Bernardo Tasso (der Vater) und viele andere sandten ihr ihre Gedichte zu. Über Ariost erzählt Isabella selber in einem Briefe von 1507: „Messer Lodovico hat mich mit der Darlegung des Werkes, welches er komponiert, diese zwei Tage ohne jede Langeweile und vielmehr mit dem größten Genuß verbringen lassen.“ Sie war auch die erste, welcher Ariost 1532 den zuerst 1516 erschienenen, nunmehr vervollständigten „Roland“ mit herzlichen Dankesworten für alles sandte, was ihm die Bekanntschaft mit der edlen Frau seit einem Vierteljahrhundert bedeutete. An verschiedenen Stellen des großen Gedichtes erwähnt er „die hohe Pflegerin berühmter Werke und schöner Künste,

An Reiz und Anmut reich, an klugem Sinn
Und Zucht vielleicht noch reicher, Isabellen.“

Zu dieser Skizze ihrer Persönlichkeit fügt sich dennoch, wie die Zeit einmal war, der herrenmäßige, selbstische Zug der Renaissancemenschen, der, wenn schon in weiblicher Milderung, auch bei Isabella hervortritt. Freilich, soviel die Künstler sich über sie beklagen, diese neigen nun einmal aller Zeiten zu Verstimmungen und zu dem bequemen Verfahren, ihre Lässigkeit und Unlust in Beschwerden über ihre Gönner und Auftraggeber umzuwandeln. Jenes zuweilen gescholtene herrische Wesen Isabellas begründet sich eben doch in denselben Eigenschaften, welche die Fürstin zur besten politischen Beraterin, ja Sachwalterin ihres Gemahls gemacht haben. —

Auch auf dem künstlerischen Gebiete ist, wie auf dem menschlichen, das Trecento noch die Vorbereitungszeit. Nach Vorläufern erhob sich um die Wende des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts der Toskaner Giotto, der Freund und um ein Jahr jüngere Zeitgenosse Dantes. Er ward der Moses einer neuen Malerei, der die verlangende Zeit aus dem Mittelalter in das schöne Zukunftsland der Renaissance hinüberwies, welches er selber von der Höhe seines Lebenswerkes noch erschauen durfte. „Die Malerei hat vielleicht nie ihre Ausdrucksgrenzen auf einen Anlauf weiter hinausgeschoben, als damals,“ sagt Wölfflin in seinem hochwichtigen und wahrhaft befreienden Werke „Die klassische Kunst“, welchem ein Teil unserer Darlegungen sich anschließt. Dem Giotto Bondone ging mit bewußter Klar-

heit auf, daß das menschliche Haupt und Antlitz und die menschliche Figur eine anatomische Form besäßen und von einem Knochengerüste abhängig seien, dessen tragende Gestalt oder dessen Bewegungen auch unter der Oberfläche und unter der Gewandung noch ihre Wirkung äußern müßten. Erfassung der Natur in ihrem Eigenwesen, das ward das Wollen dieses prophetischen Mannes. Durch ihn beginnen die menschlichen Figuren, um von anderen Dingen, worin er gleich bahnbrechend wurde, hier nicht zu sprechen, in der Malerei nunmehr körperlicher und vollwichtiger zu werden, als das kirchlich korrekte Mittelalter sie seinen Künstlern jemals erlaubt hätte. Und dann, wir besitzen innerhalb seiner Werke auch Porträts, in denen er also schon die individuelle Persönlichkeit um ihrer selbst willen nachgebildet hat. Unter der Wirkung von Giottos Großthaten steht das vierzehnte Jahrhundert. Einschließlich der Sienesen, obwohl ihre Ideale oft „mehr erträumt als geschaut" sind und sie dementsprechend deutlicher im Stilisieren verharren. Ambrogio Lorenzettis († um 1348) „Friede" im Rathause zu Siena zeigt in eigenartiger Verbindung das Betonen des Körperlichen und eine oberflächlich-impressionistische, studienlose Arbeit, womit er diese Figur hingegossen hat. Er wähnt das Nötige gethan, wenn er auf das Gewand einige Beobachtung und Werkstattexperimente verwendet, und so bleibt dieser Körper weichtierhaft, weil bei seinem Sitzen und Gliederfluß ein inwendiges Skelett vollkommen ignoriert worden ist (Abb. 39).

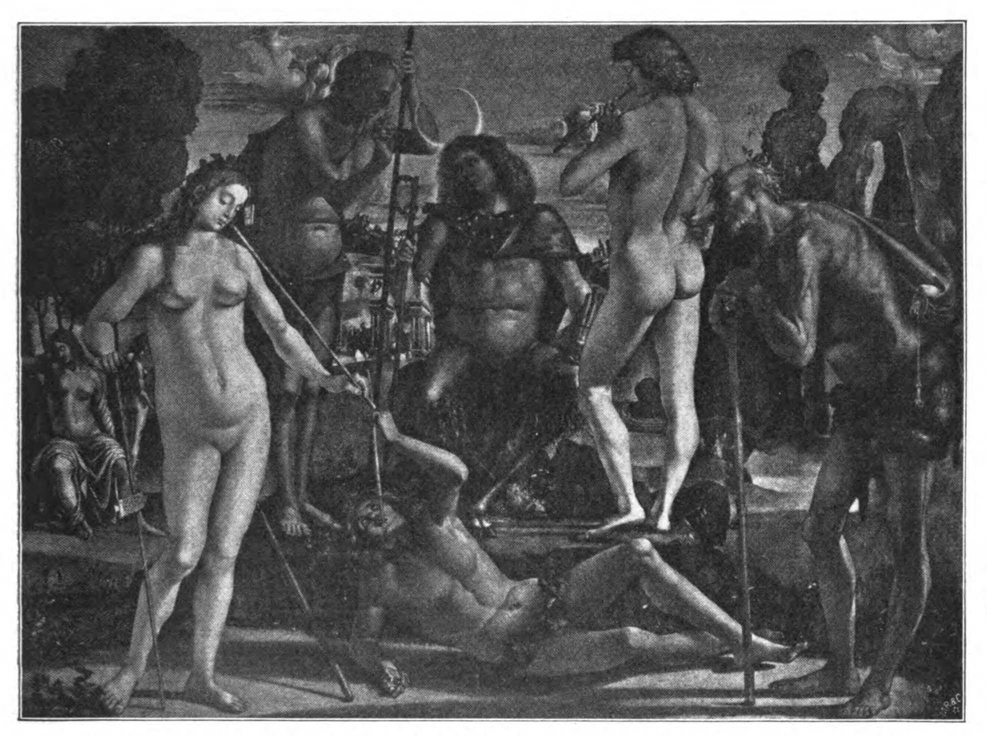


Abb. 58. Signorelli. Pan als Gott der Naturfreude und Musik. Berlin. (Zu Seite 120.)

Aber immer mehr wird die Naturentfremdung der Künstler eingeengt, und selbst die rein kirchlich denkende Kunst acceptiert, was Giotto gewiesen hat; es ist nicht mehr möglich, in die Weise vor ihm zurückzufallen. Denn, trotzdem die Welt im ganzen anders geworden, ist darum die mittelalterlich-transcendente Richtung nicht verschollen. Sie ist immer noch vorhanden und behält ihre Wichtigkeit, nur hat sie

die alte ausschließende Herrschaft verloren. Ein ihr angehöriger Künstler ist Fra Angelico von Fiesole, welchen vom elften Jahrhundert nicht der Wesensinhalt, nur die liebenswürdige Milde und sonnige Heiterkeit seiner Frömmigkeit und Weltflucht trennen. Aber so überirdisch gerichtet, so engelhaft und wahrhaft selig seine Schöpfungen sind, haben sie doch mit mittelalterlicher Kunst nichts gemein. Auch sie stehen durchaus auf dem Boden des von Giotto gelehrten Wirklichkeitssinnes und malerischen Könnens.

Äußerlich, um das hier sogleich zu sagen, überdauert überhaupt die Verbindung der Renaissancekunst mit dem Religiösen ihre innere Abhängigkeit von diesem. Die religiöse Seite im Stofflichen geht niemals ganz verloren und bleibt stets von erheblicher Wichtigkeit. Auftraggeber für Kunstwerke waren doch bis ins sechzehnte Jahrhundert immer wieder die geistlichen Korporationen, die Kirchen und Klöster, die Patrone von solchen und von Hauskapellen. So blieb, wenn nicht die Ausführung, doch der Inhalt in den kirchlichen Ideenkreis gebunden. Bis zum Quattrocento, dem fünfzehnten Jahrhundert, hat eine weltliche Kunst nur vereinzelt und auch während desselben nur in mäßigem Umfange aufkommen können. Erstlich war die humanistische Renaissance auf eine geistige Aristokratie beschränkt, die selbst bei absichtlichem Willen die Künstler gar nicht derart mit weltlichen Stoffen hätte beschäftigen können, daß dadurch die Gesamtproduktion für den religiösen Bedarf überflügelt worden wäre. Und dann hat man sich davor zu hüten, jene feiner Gebildeten in einen ausgesprochenen Gegensatz zu der Kirche und der allgemeinen Religiosität bringen zu wollen. Die hauptsächlichsten Mäcene der großen Kunst waren eben doch die Fürsten, die Gewaltherren, die vornehmen, reichen, in öffentlichen Ämtern stehenden Bürger und nachmals, zur größten, römischen Zeit der Renaissancekunst, die Päpste. Wohl sind sie alle berührt und durchweht gewesen von dem Lenzhauch einer neuen freieren, humanistisch angeregten Auffassung, Bildung und Phantasie. Aber sie hätten schon aus äußerlichsten Gründen, wenn sie es sonst gewollt hätten, sich niemals zu einer mit dem Christentum entzweiten Nurphilosophie oder zum Spiel mit dem antiken Heidentum bekennen können, was etwa der einzelne humanistische Schriftsteller oder Dichter thun mochte. Die allermeisten ihrer Bestellungen blieben nach wie vor bestimmt für die von ihnen erbauten oder geschmückten Kirchen und Klöster, für die Hauskapellen ihrer Paläste. So bildeten auch weiterhin die biblischen Vorgänge und Persönlichkeiten den Stoff, im Verein mit dem konventionellen Kreise der Heiligengestalten. Selbst in der Art, wie diese Figuren auf den Bildern gestellt und gruppiert, die Ereignisse veranschaulicht wurden, mußte

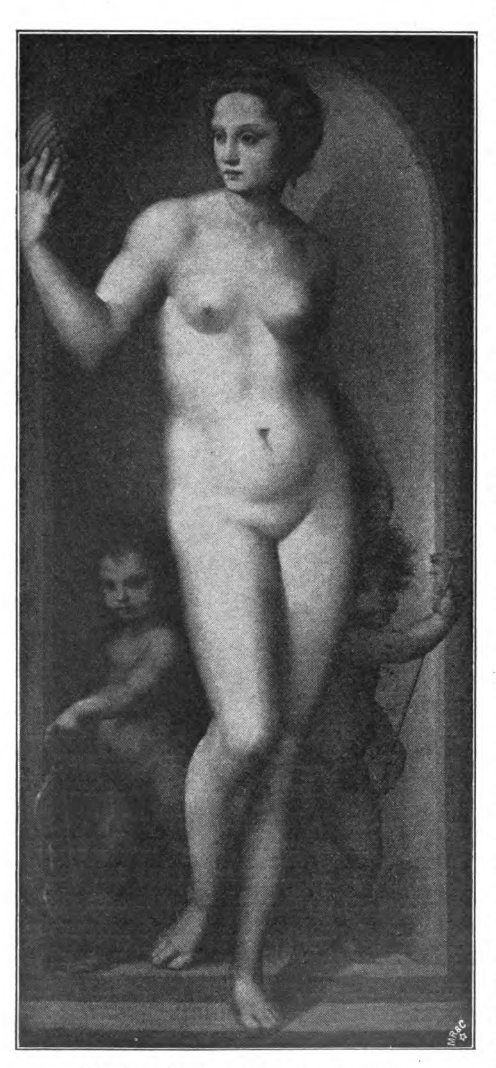


Abb. 59 Franciabigio. Venus. Rom
(Zu Seite 98.)

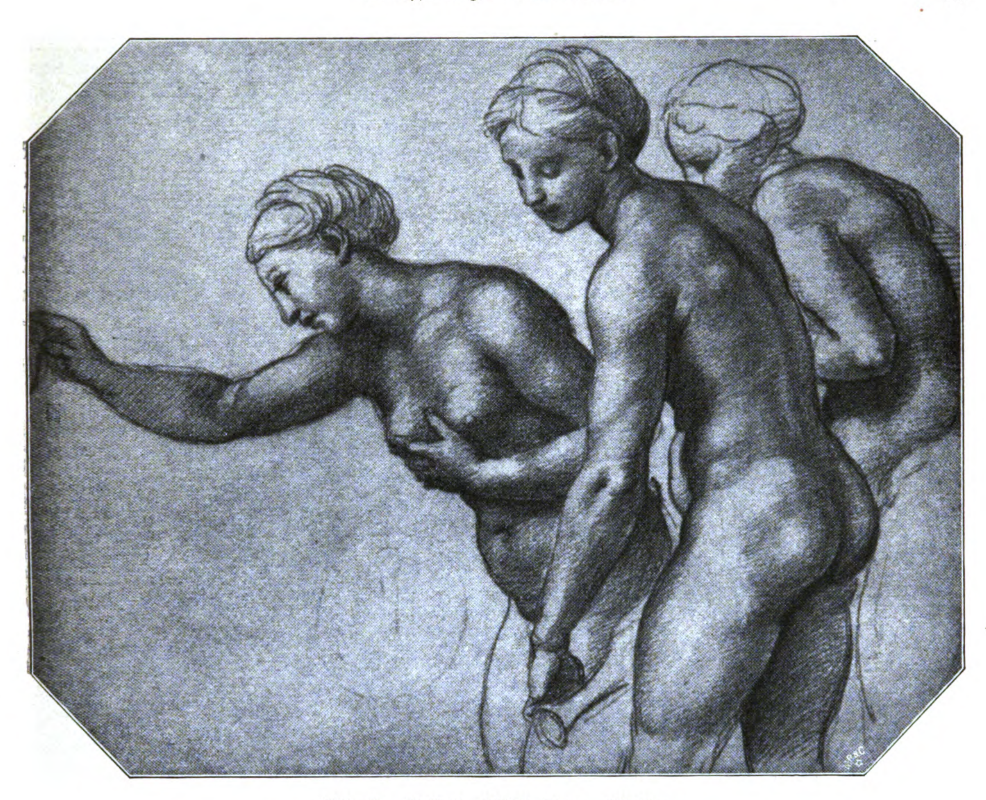


Abb. 60. Raffael. Aktstudien. Windsor.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 98.)

das herkömmliche Anordnungsschema mehr oder minder unberührt bleiben. Jedenfalls dann, wenn es sich um Altarbilder in den öffentlichen Gotteshäusern handelte, damit die einfacheren Andächtigen sogleich wußten, was hier dargestellt sei, und nicht in Verlegenheit gesetzt wurden. Nur in der Art, wie diese herkömmlichen Szenen künstlerisch aufgefaßt, die einzelnen Persönlichkeiten durchgebildet und belebt wurden, darin pulsierte die neue Kunst und vermochte das, was ihr Wesen ausmachte, Freiheitlichkeit und Schönheit, an die Stelle der alten Gebundenheit zu setzen. Und zwar unter der Gutheißung und zum Entzücken jener kunstsinnigen Gönner. Stets in enger Fühlung mit dem guten Zeitgeschmack und mit dem, was die Andächtigen zu ertragen und zu verstehen vermochten, schritt die junge Renaissancekunst in der Vermenschlichung ihrer Gestalten voran, bis schließlich, wie einst die Götter der Hellenen vom Olymp herniederstiegen, so auch die Madonnen und Heiligen wieder unter die Irdischen zurückgekehrt waren, Cäcilia und Katharina sich in den Leib und in das Gewand der vornehmen Florentinerinnen hüllten und niemand mehr eine Anstößigkeit darin empfand, in den so gern gemalten Magdalenen, den mit geringem Lodenstück bekleideten Täufern oder den als Pfeilscheibe dienenden Sebastianen die Offenbarungen der Maler über ihre Künstlerfreude am Menschenkörper zu erblicken.

Zur Zeit des Fra Angelico war nun aber um das Jahr 1425 Masaccio als ein abermaliger Neuerer und Führer entstanden, welcher die naturgetreue Wiedergabe des charakteristischen Wirklichen mit einer Konsequenz und Rücksichtslosigkeit zur Aufgabe erhob, wie sie vorher, trotz Giotto, nicht gewagt und auch nicht gekannt worden war. Die realistische Periode der italienischen Kunst im Quattrocento setzt ein und findet über Masaccio hinaus, den im frühen Jünglingsalter Gestorbenen, durch

den Bildhauer Donatello ihren fruchtbaren und großen Vertreter, welcher 1466 als Achtzigjähriger starb. Während in der Antike der Realismus erst einer späteren Epoche nach der Blütezeit angehört, da man den zierlichen und modischen Kostüm-Realismus der frühathenischen Weihgeschenke nicht mit individuellem und menschlich-physischem Realismus gleichsetzen kann, bildet letzterer für die Renaissance eine Durchgangsstation auf dem Wege vom sakralen die Häßlichkeit und seelenlose Armut, das graue Elend von Thema und Milieu voraus. Wohl kann sich der Künstler des Quattrocento für ein Modell mit harten abgeschafften Gliedern, mit zähen Muskeln und Sehnen besonders interessieren, weil diese Magerkeit des Ganzen und die Eckigkeit der Gelenke ihm mehr Studium darbietet, als glatte Flächen es thun; wohl kann ein Donatello im Charakteristischen auch dann schwelgen, wenn dieses schlecht-

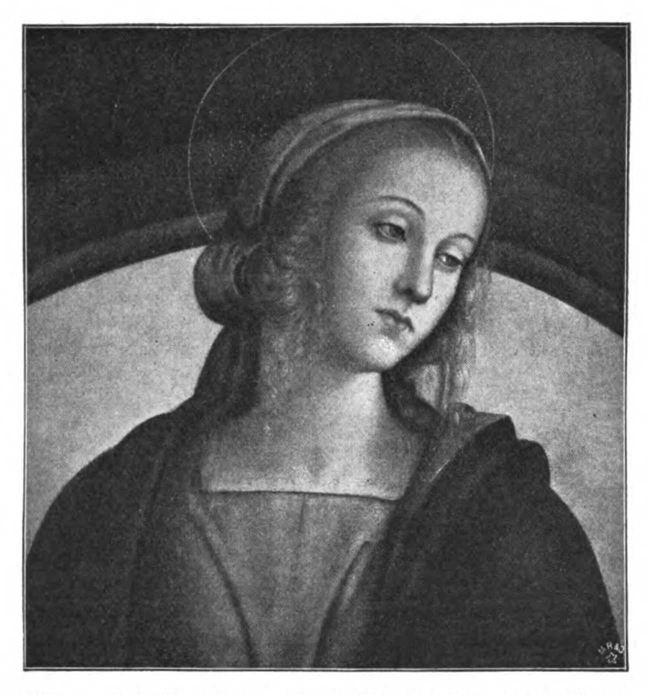


Abb. 61. Perugino. Maria. Ausschnitt eines Gemäldes in den Uffizien.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 98.)

mittelalterlichen Archaismus zur Höhenkunst. Daß die Entwickelung diesen abweichenden Weg durch den Realismus hindurch nehmen mußte, erklärt sich aus der notwendigen radikalen Abschüttelung der wesenlosen und formfeindlichen Gedankenkunst des sakralen Mittelalters. Das Modell erlangt eine Bedeutung und wird bestimmend, wie noch niemals bisher in der ganzen Kunstgeschichte. Im übrigen ist dieser Realismus des fünfzehnten Jahrhunderts ganz etwas anderes, als was heute unter dem einseitig gebrauchten Ausdruck landläufig verstanden wird. Wirklichkeitskunst setzt keineswegs weg häßlich ist. Aber das bleiben doch immer nur die einen Äußerungen einer vielseitigen Wahrheitskunst, und gerade Donatello hat, indem er die Wirklichkeit der Anmut und Jugend nachbildete, Werke von edelster Erscheinung geschaffen, hat zarteste Technik solchen Aufgaben angepaßt und durch sie motiviert. Dieser Realismus des Quattrocento ist in seiner Gesamtheit heiter und fröhlich, wie das helle ehrliche Tageslicht, und den Menschen, die er uns vorführt, ist es nicht verwehrt, kraftvoll, wohlgebildet und glücklich zu sein. Er geht auch keineswegs solchen Frauenerscheinungen,



Abb. 62. Francia. Madonna im Rosenhag. München. (Zu Seite 100.)

welche Vornehmheit und Anmut verbinden, prinzipiell aus dem Wege, wie es aus Furcht vor allem, was nur von ferne an eine gewisse banale Schönheitsmalerei erinnern könnte, der moderne Realismus that, der sich fast nur auf der Kurve zwischen den geplagten, herben Alltagsgesichtern der Fabrik oder der Klavierstunde auf der einen Seite und den modisch frisierten Modellmädchen auf der anderen Seite bewegte. Das Quattrocento brauchte noch keine Angst vor Carlo Dolce und Albani und der Verwechselung mit ihnen, die erst später kamen, zu haben, wie unsere

Maler sie vor denjenigen Auchkünstlern haben, deren Schöpfungen in photographischer Nachbildung der entzückte Primaner im Schaufenster der Provinzialkunsthandlung bewundert und die man ebendort als Vervielfältigungen auf Porzellan antrifft. Aber das Quattrocento suchte die schöne und anmutige Frau als solche noch nicht. Genau so, wie sie sind und ihm begegnen, sind die Frauen dem Künstler recht. Er malt sie, ob sie zufällig hübsch oder reizlos sind, und es macht ihm gar nichts aus, eine durchschnittliche, ja oft nach unseren Begriffen unschöne Erscheinung zur Madonna zu erheben, wofür Verrocchio (1435 bis 1488) ein gelindes Beispiel (Abb. 43) geben mag. Dem entsprechend sind alle diese Gestalten ohne Gefallsucht und ganz sachlich. Das Gebiet der Koketterie ist noch nicht erschlossen, und z. B. der langlebige Lorenzo di Credi, der sich später auch zur feinen Schönheit und Anmut durchentwickelt, gibt uns, wenn eine Magdalena vorkommt, lediglich die mit Erfolg kasteite Büßerin anstatt der schönen Sünderin, welche künftigen Jahrzehnten zur unermüdlich wiederholten Darstellung äußerlichsten weiblichen Reizes dient.

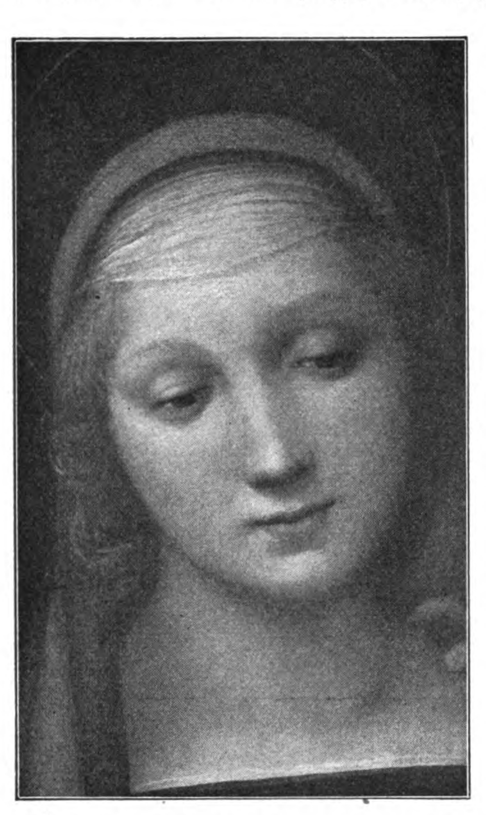


Abb. 63. Raffael. Kopf der Madonna del Granduca. Pitti. (Zu Seite 100.)

Bei solchen Zeitstimmungen mußte das Porträt blühen. Niemand trug Scheu, sich so, wie er war, verewigen zu lassen, und dem Künstler war jeder Kopf recht. Später, während der Blütezeit der italienischen Kunst, nachdem Normen der mehr oder minder vollendeten Erscheinung gefunden waren, bedeutete es einen gewissen Anspruch, sich porträtieren zu lassen. Die Bildnisse werden dementsprechend wieder seltener oder es kommt Unrealistik, Phantasie, Unwahrheit in die Bildniskunst hinein; gealterte vornehme Damen haben dem Tizian den Auftrag gegeben, sie so zu malen, wie sie nach seiner künstlerischen Rekonstruktion in ihrer besten Jugend möchten ausgesehen haben. Dagegen die ehrlichen Porträts des fünfzehnten Jahrhunderts geben wieder, was der Künstler jeweils vor sich gehabt, was er „gesehen“ hat. Es sind Momentbilder, hervorgebracht durch das gleich einem photographischen „Objektiv“ wirkende Auge des Malers, durch ihre Wahrheitstreue wertvolle Dokumente damaliger Menschen: dessen, was sie während der Sitzung beim Maler trugen und des Porträtiergesichtes, das sie machten. Wir können vor diesen Frauenschöpfungen des fünfzehnten Jahrhunderts, gleichviel, ob sie Porträts oder unpersönliche Darstellungen sind, die Ehrerbietung nicht empfinden, die uns vor Raffaels weiblichen Gestalten, den erhabenen wie den einfach glücklichen, ergreift. Unser Verhältnis zu denen des Quattrocento ist eher ein soziales, ein wohlbekanntes und gemütliches; sogar eine leise, nachträgliche Ironie darf sich zuweilen einmengen. Dabei ist bemerkenswert, daß wir das spezifisch „Italienische“ der Züge in den überwiegenden Fällen ganz vermissen. Diese Augen, diese Nasen, welche manches liebe Mal gar so entgegenkommend in den Himmel gerichtet sind, sie sind durchschnittlich, kleinlich und alltäglich. Vor dieser



Abb. 64. Raffael. Johanna von Neapel. Louvre. (Zu Seite 100.)

ehrlichen Kunst wird uns klar, wenn wir es aus sonstiger Kenntnis des Volkes und der Gesellschaft noch nicht wissen, daß die in allen Fällen „schöne“ Italienerin eine historische Fiktion ist: der Niederschlag des italienischen Frauenideals, welches erst die Hochrenaissance geschaffen und zu allgemeiner Anerkennung gebracht hat, dem aber die Wirklichkeit nur in einzelnen Fällen entspricht. Daß in Italien satte Farben und das Römererbe verhältnismäßig vieler gut geschnittener Profile, prächtig aufgesetzter Nacken und Hälse niemals gefehlt haben, wird durch diese Ausführung nicht berührt.

Wenn nun das Quattrocento ein bestimmtes Schönheitsideal seiner Frauen noch nicht hat, so offenbart es doch gewisse Modeideale der äußeren Erscheinung. Dies ist kein Widerspruch gegen den Satz, daß unter allen Zeitaltern die Renaissance von

der Mode am wenigsten abhängig gewesen ist und der Selbständigkeit des Einzelnen auch in seinem Äußeren Rechnung getragen hat. Im Gegenteil, das verträgt sich. Man strebt in dieser individualitätseifrigen Zeit auf jede Weise danach, seine Persönlichkeit zur Geltung zu bringen, und dafür muß das, was von Mode vorhanden bleibt, ebenfalls dienen. Man strebt demjenigen zu, was von den Zeitgenossen bewundert wird, und will sich, indem man diese Bedingungen glücklich erfüllt, auszeichnen. Man ist nicht Sklave der Mode, sondern handhabt sie. Man folgt also der Mode auch nicht, um nicht aufzufallen, was in unserer anders gearteten Zeit ihr bester Wert für die Gebildeten ist, sondern um sich Beachtung zu sichern. Nun hat die Mode bekanntlich niemals gefragt, ob das, was sie verlangt und vorschreibt, von höheren Schönheitsgesetzen regiert wird, und sie hat dies im Quattrocento um so weniger gethan, als damals derartige Schönheitsgesetze überhaupt noch nicht formuliert waren. Uns berührt das Modeideal des mittleren Quattrocento fremdartig, in manchem auch unschön. Beispielsweise durch die Bewunderung, welche überhohe, im Profil gerundete Stirnen, wie wir sie in dem höfischen Geschmack antrafen, auch jetzt noch, und sogar in verstärktem Maße, fanden. Auf den meisten Frauenporträts dieser Zeit fehlen die Haare über der Stirn; der Haarschmuck weicht, um jenes Stirnprofil zu erreichen, bis oben auf den Kopf zurück, und aus der Litteratur wissen wir, daß man mit vieler Mühe und Geduld die vorderen Haare vertilgte und ausriß! (Abb. 40 bis 43.) Umgekehrt würden sich die Zeitgenossen Filippo Lippis über unsere, noch nicht lange überwundenen Ponyfrisuren entsetzt haben. Hat die Mode in der Regel keine ästhetischen Leitmotive, so hat sie doch ihre Konsequenzen. Infolgedessen schränkt sie mit den Stirnhaaren bald auch die Augenbrauen und Wimpern ein, verlangt diese schmal und spärlich. Die Damen rissen beide mit Pincetten aus.

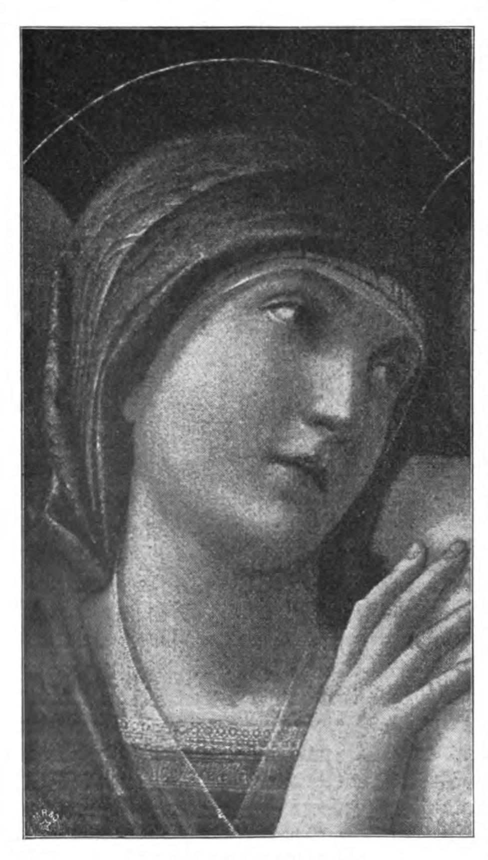


Abb. 65. Andrea Mantegna.
Madonna aus der Heiligen Familie in der Dresdener Galerie.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 101.)

Als ein relativ sympathisches Beispiel sowohl hierfür, wie für einiges weiterhin zu Sagende möge die gefeierte Simonetta dienen, welcher Giuliano Medici seine Liebe und seine Festveranstaltungen darbrachte (Abb. 42). Freilich ist sie nachträglich von Piero di Cosimo gemalt worden, da sie damals schon tot war, mit 24 Jahren gestorben. Wohl nur dadurch wird auch die Enthüllung der Büste erklärt. Mit härtester Absicht gefällt sich diese ganze Art von Bildnismalerei im Kontur des Profils. Nach verschiedenen Anhaltepunkten ist es doch nicht unmöglich, daß wir in einem Berliner Porträt des Botticelli ebenfalls eine nachträgliche Darstellung der Simonetta besitzen, wofür man sie in älteren Zeiten gehalten, was man inzwischen aber wieder in Frage gestellt hat. — Wir geben noch von Ambrogio de Predis (ca. 1455 bis 1505) ein Bildnis, welches man früher Lionardo zugerechnet hat, jener Periode dieses Künstlers, ehe seine Darstellungen die Monna Lisa erreichten. Die beliebte



Abb. 66. Mantegna. Musenreigen aus dem Parnaß. Louvre.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 76 u. 101.)

Haartracht des mittleren Quattrocento ist hier schon verlassen (Abb. 45).

Außer in der Malerei haben wir eine umfassende und bedeutende Porträtkunst des Quattrocento in der Plastik, in den Arbeiten der Andrea Verrocchio, Desiderio da Settignano (1428—1464), Mino da Fiesole (1431—1484), Benedetto da Majano (1442—1497), Francesco Laurana (zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts) und anderer. Es war sogar offenbar vornehmer, sich durch eine Büste als durch ein Einzelgemälde porträtieren zu lassen. Wir haben die Bildnisse der älteren großen Medici und anderer bedeutender Männer gerade in Büsten, und daneben in den Huldigungen, die ihnen die Maler erwiesen, indem sie sie unter die vornehmen Gestalten ihrer kirchlichen Historienbilder stellten.

Möglicherweise hängt dies auch damit zusammen, daß bis in die Zeit Botticellis die Porträtisten so gut wie ausschließlich Profilbildnisse geben, die doch immer in verschiedener Beziehung einseitig bleiben. Es ist, als vermöchten sie sich von der Kunst des Medailleurs noch nicht loszulösen, nur daß letzterer besser modelliert als sie, denen die Linie nahezu alles gilt. Bei einigen Dargestellten, z. B. Giuliano de' Medici, des Magnifico Bruder, scheint eine Herausdrehung aus dem Profil geradezu gefordert worden zu sein.

Jenen Büsten nun, so weit sie Mädchen und Frauen, meistens letztere, darstellen, liegt es, entsprechend dem Gesagten, fern, die Anmut und Schönheit der Dargestellten versüßen zu wollen (Abb. 44). Es kommt ihnen ganz auf das Individuelle an, und zwar desto mehr, je mehr sie noch unter älteren Einflüssen arbeiten, auf Charakteristik. Auf persönliche und auf charakteristische Darstellung dessen, was in dieser Zeit eine so bedeutsame Stelle einnimmt, des Selbstgefühls. In manchen weiblichen Porträtbüsten steigert sich dieses Selbstgefühl bis zum Hochmut und man könnte sagen, sie wollen absichtlich beitragen, ihn künstlerisch zu züchten. Doch wird vermieden, sie so herausfordernd eingebildet darzustellen, wie dies bei einigen Büsten junger Männer der Fall ist, die sich gar nicht hochnäsig genug recken können. Durch die feinere Behandlung des Selbstgefühls bei den Frauen kommt die Wirkung einer großen individuellen Vornehmheit überzeugend zu stande. Wie bei zeitgenössischen Frauen, z. B. bei Isabella von Este, das Herrengefühl der Renaissancemenschen sich auch in ihrem Leben zeigt, ist schon erwähnt worden.

Von Mino an tritt in den Büsten bereits eine durch jenen Hochmut vermittelte Eleganz absichtlicher hervor und läßt die ältere, herbere Art zu charakterisieren allmählich in den Hintergrund treten. Auch außerhalb des Porträts, in der freien Bildnerei und Malerei erweist sich von nun an wieder der Satz: Allzulange hält der Realismus es niemals in seiner eigenen

Gesellschaft aus. Wenn er die von ihm angestrebten Fortschritte einigermaßen erreicht und wirksam geworden sieht, dann spielt er gerne, als ob er sich nun entschädigen wolle, mit seinem eigenen Gegenteil und vermengt sich mit Romantik, Mystik und Phantastik. Wir haben in der Gegenwart Le rêve bei Zola und haben die Rautendeleien des Verfassers von Fuhrmann Henschel; wir haben in Wort und Bild die zuweilen noch etwas mangelhaft filtrierte Märchenpoesie, die sogenannte Neuromantik, welche in modernsten Zeitschriften die früheren Facsimilierungen des Alltäglichen auffällig zurückdrängt. Ganz ähnliches vollzieht sich innerhalb des fünfzehnten Jahrhunderts. In den Realismus kommt etwas Gesuchtes hinein, eine Vorliebe für Spielerei, für Verkünstelung, für das Überzierliche, das Sensible und Fahrige. Bei Frauendarstellungen thut man dieser Neigung insbesondere in den Haaren Genüge, macht diese auf eine komplizierte Weise zurecht, welche in der Wirklichkeit nicht die geringste Bewegung der Trägerin vertragen hätte, man überlädt das Haar derartig mit Zierat, Bändern und kostbaren Schnüren, daß diese fast zur Hauptsache werden. Man lockert auch das solide Sonntagsgewand der früheren Darstellungen, windet die Stoffe mit willkürlichen und oft seltsamen Freiheiten um die Figuren, ersetzt sie durch Tücher oder Schleier, die keine Gewänder mehr sind, kurzum, man entwirklicht auf jede Weise das Kostüm (vgl. auch Abb. 42). Man sucht, wo der Stoff dazu anregt, das Gewand in eine phantastische Beziehung zu idyllischen Vorstellungen zu bringen, indem man es mit Blumen, mit Blättern und Zweigen bestreut und es mit ganzen Blumenkränzen säumt. Hier leben staufisch-mittelalterliche, auch von den Altsienesen noch bekundete poetische Naturfreuden nun in den Florentiner Kreisen wieder auf. Man löst sich ferner, noch nicht im Modell, wo man abhängig bleibt, wohl aber in der Ausstattung und Zuthat von der Wirklichkeit los. Formen und Züge des Modells bleiben noch realistisch, aber diese Gestalten, die früher, gleichviel ob hochmütig-vornehm oder bürgerlich, so selbstsicher und seelenruhig waren, werden aus dem Geleise gebracht. Es vibriert etwas in ihnen, sie stellen die Glieder wie im Traum befangen oder schlechtweg geziert, ihre Haare und Gewänder auf den Bildern flattern wie vor der süßen Sehnsucht des Frühlingswindes. Genauer besehen lebt etwas derartiges schon hinter der kühlen Ruhe der älteren Darstellungen; sie ist vielfach eine erzwungene, erkünstelte, die darum nicht allzeit dauern kann. Ja, schon bei Verrocchio kündet sich alles dieses in einzelnen seiner Schöpfungen nicht undeutlich an, und dann wird **Botticelli** (1446—1510) der Reigenführer: er, den man vor zwölf Jahren bei uns im weiteren Publikum noch auslachte und den heute, nachdem er seit längerer Zeit in Burne-Jones einen Interpreten gefunden, jeder freundliche Back-



Abb. 67. Raffael. Kopf der Magdalena aus dem Cäcilienbilde. Bologna. (Zu Seite 101.)

fisch in seinem Allerheiligsten stehen hat, wenigstens, wenn er kunsthistorische Vorträge hört. Botticelli trägt in seine Köpfe und Figuren einen weiteren Zug hinein, der mit jener zierlich-sensiblen Phantastik auf das engste verwandt ist und in der modernsten Kunstromantik geradeso wiederkehrt: einen Hauch von physischer Unkraft, die unter der harten Wirklichkeit leidet, und von melancholischer Sinnlichkeit der Augen wie des Mundes. Das Haar seiner Lieblingsgestalten ist bräunlich oder blond, mit Goldtinktur bei der Berliner Venus (Abb. 47) gemalt; ihre Haut ist von jener Überfeinheit, daß sie sich immer an den unerwünschten Stellen rötet, während die Wangen blaß verbleiben, und fast bei allen seinen weiblichen Köpfen, soweit sie sicher auf ihn zurückzuführen sind, glaubt man ein nervöses Zucken um die Lippen zu sehen (Abb. 46). Das beliebteste seiner Modelle, welches in seiner kränklichen Schwermut, gleichviel, ob er es als Venus oder als Madonna malt, auf das tiefste ergreift, weist mit seinem eingesunkenen Brustkorb, seinen abfallenden Schultern und sonstigen Eigentümlichkeiten die korrekten Symptome einer von ihm selber noch nicht geahnten Schwindsucht auf, wozu der Liebesreiz des Gesichtsausdruckes keineswegs ein Widerspruch ist. Auch bei Filippino Lippi, den er beeinflußt hat, finden wir diese Frau wieder (Abb. 48). Das zu Ende gehende Quattrocento hat sich von dem Realismus innerlich losgesagt, haftet nur noch in ihm. Dann aber geht es, und nicht von einer Seite allein, mit den starken Schritten der bewußten Großen vollends aus ihm heraus. Welche Wandlungen hat gerade Verrocchios Schüler, Lionardo, gegenüber seinem Meister in rascher, konsequenter Stufenfolge vollzogen! Seine Monna Lisa (Abb. 50), an der er vier Jahre probiert und gemalt hat, ist das großartige Zeugnis des in ihm durchgereiften und fertig gewordenen Umwandlungsprozesses. Die Bildnisse und Porträtbüsten bisher hatten, wie gesagt, gerne ein leichtes Hochmutslächeln des individuellen und vornehmen Selbstbewußtseins gezeigt. Die Monna Lisa hat diese lächelnde Überlegenheit auch, aber Lionardo hat sie aus dem Gesicht hinweg, wo sie nur noch in den Mundwinkeln wie im Versteck liegt, in das Innere, in das Wesen der Persönlichkeit zurückzuverlegen gewußt. Ebenso ist die Charakteristik dieses merkwürdigen, geheimnisvollen Weibes mit feinem Bedacht zum Teil in die schönen Hände verlegt. Welche Wirkung dies Bildnis geübt hat, geht schon daraus hervor, daß es früh von den Zeitgenossen häufig kopiert worden ist. Es gehört zu den Erfahrungen und Eroberungen, die die Menschheit macht.

Wir haben in dieser Zeit aber auch gesellschaftlich und geistig mit Frauen zu thun, die das bloß Prinzessinnenhafte jener



Abb. 68. Raffael. Donna velata. Pitti. (Zu Seite 103.)

Büsten hinter sich gelassen haben. Auch die Mode, soweit sie als Äußerungsform des Selbstbewußtseins zur Geltung gekommen war, sinkt weg vor der vertieften und vergeistigten Selbständigkeit edler und vollendeter Frauen, vor der innerlicheren Erfassung eines Schönheitsideals. Ich möchte diese Dinge, da die biographische Exemplifizierung durch Einzelgestalten jener Zeit textlich zu sehr fernab führen würde, beleuchten im Anschluß an theoretische Erörterungen jener Zeit über Stellung, Aufgabe, persönliche und gesellige Vollkommenheit der Frau.

Das geistvollste Buch dieser Art ist bekanntlich der Libro del Cortigiano, das „Handbuch für Hofleute" des Castiglione. Graf Baldassare Castiglione war ein Mantuaner, lebte längere Zeit am Hofe zu Urbino, bekleidete weiterhin wichtige Gesandtschaftsposten bei Heinrich VIII. von England, Ludwig XII. von Frankreich, Leo X. zu Rom und Karl V. zu Madrid und war mit Recht bekannt als einer der gebildetsten, weltkundigsten und feinsinnigsten Kavaliere der Zeit. Sein Bildnis — jetzt im Louvre — hat uns Raffael hinterlassen, der zu dem reichen Kreise seiner hervorragenden Bekannten gehörte. Typisch für die Renaissance ist es, daß auch Castiglione sein Werk in die Form von geselligen Gesprächen gekleidet hat. In diesen disputiert eine Anzahl bedeutender Zeitgenossen, die sich an dem Musenhofe Elisabeths von Urbino zusammengefunden haben, über jenen Stoff. Schon hiermit ist angedeutet, daß wir es mit keinem nüchternen Handbuche „Du sollst" und „Du sollst nicht", mit keiner Höflichkeitsgrammatik zu thun haben. Der Cortigiano ist ein Buch, das nirgends auf die bloße Form oder Formel, überall auf den Inhalt der Dinge hinausstrebt. Leider müssen wir uns hier darauf beschränken, die Hauptergebnisse jener Disputationen in möglichst fertige Form zu bringen. Dahin gehört erstlich die vorbehaltlose Lehre: Die Bildung der Frau soll der des ihr ebenbürtigen, auf gleicher gesellschaftlicher Stufe stehenden Mannes entsprechen. Weiter: Die Frau soll von den verschiedenen Zweigen der Wissenschaft und Litteratur sowie der Kunst, falls sie diese nicht selber ausübt, so viel Kenntnis besitzen, um selbständig und treffend darüber urteilen zu können — unsere schnellfertig kritisierende Gegenwart macht sich gewöhnlich gar nicht klar, wieviel dazu gehört, selbständig und treffend zu urteilen und überhaupt zu einem Urteil berechtigt zu sein. Tutte le cose, che possono intendere gli uomini, le medisime possono intendere ancor le donne: wohin der Intellekt und die Fähigkeiten der Männer dringen, eben dafür reichen auch die der Frauen aus. Das ist das höchst bemerkenswerte Ergebnis, wozu diesen bedeutenden und über alle Redensarten erhabenen Mann sein intimer geistiger Verkehr mit der Frauenwelt der Hochrenaissance gelangen läßt! — Bescheiden in der Form, wie sie es offenbart, suche sich die Frau gleichwohl mit dem zu schmücken, was sie von Kenntnissen und Talenten besitzt, und vermeide es, irgend etwas zu erheucheln und zu affektieren. Und: die gebildete Frau soll schön tanzen. Das wird im Zusammenhang mit den geistigen und ästhetischen Anforderungen besprochen. Der schöne Einzeltanz dieser Zeit ist eben nicht so sehr ein äußerliches Vergnügen in unserem Sinne, als vielmehr, gleichwie die Musik, eine schöne ausübende Kunst, eine mimische Produktion, worin gewöhnlich der Sinn eines begleitend gesungenen Tanzliedes zum Ausdruck gebracht werden sollte.

Schönheit ist für die Frau wichtiger als für den Mann, „denn in Wahrheit fehlt viel der Frau, welcher Schönheit fehlt". Man weiß, wie groß das Recht war, welches die Renaissance der Schönheit einräumte, und in wie weitgehendem Maße unter Umständen dieses Recht für souverän gegenüber anderen Gesetzen erklärt wurde. Der Frau, fährt der Cortigiano nach obigem fort, ist es daher nicht nur erlaubt, sondern auch Pflicht, sich ihrer Schönheit zu widmen und sie zu pflegen, jedoch ohne daß dies für andere auffällig wird. Im übrigen soll die Schönheit kein bloß physisches Etwas sein, sie ist ein raggio divino, ein Strahl des Himmels, und verliert ihren Wert, wenn sie mit einer unwürdigen Trägerin verbunden ist. Eine schärfere und zugleich hoheitsvollere Absage kann die mittelalterlich-asketische Lehre nicht erfahren, daß Schönheit ein Kennzeichen der Buhlerin sei und Vernachlässigung in Körperpflege, in primitivster Reinlichkeit, in Erscheinung und Gewand ein Verdienst der Frömmigkeit und Heiligkeit erwerbe.

Durch ihre Kleidung, fahren die Darlegungen des Cortigiano fort, soll die Frau sowohl Leichtfertigkeit als Eitelkeit vermeiden, vor allen Dingen aber Ungeschmack. Mit Witz vereinige sie Diskretion, mit Züchtigkeit freundliches Wesen, und sie mache nicht sogleich zu jedem freieren Wort eine saure Miene.

Von größtem Interesse ist es, wie über die „Gleichheit" von Mann und Frau im Cortigiano zwei verschiedene Anschauungen zur Erörterung gelangen. Die eine vertritt bezeichnenderweise die kahle Gleichartigkeit und fast Unterschiedlosigkeit beider Geschlechter. Die andere, feinere, die eigentliche Meinung des Castiglione, wird in diesen fingierten Disputationen einem der wichtigsten Teilnehmer, dem Giuliano dei Medici, in den Mund gelegt. Sie führt in Gegensatz zu jenem Radikalismus aus, daß keineswegs alles, was für den Mann paßt, auch für die Frau sich schicke, und daß diese von manchem in tutto aliena sein, sich völlig fern halten müsse. Da auch Giuliano intellektuelle Unterschiede nicht anerkennt, bezieht er sich hier auf die mehr äußerlichen Dinge. Er sagt z. B.: „In ihrem ganzen Auftreten, ihren Worten, Gesten, in ihrer Haltung muß die Frau vom Manne ganz verschieden bleiben, und wie jenem Männlichkeit wohl ansteht, so der Frau eine sanfte Feinheit; jede ihrer Bewegungen soll von dolcezza und zarter weiblicher Anmut sein." Insonderheit in körperlichen Übungen und Leistungen soll sie sich dem Manne nicht gleich stellen wollen. Letzterer Widerspruch kehrt mehrfach bei Castiglione wieder und ist die offenbar nicht selbstverständliche Absage an eine entgegengesetzte Meinung. Aber, so verwahrt er sich wieder, deshalb halte man nicht etwa die Frau im geringsten für weniger vollkommen als den Mann; die körperliche Überlegenheit des letzteren ist ein argomento di pochissima perfezione.

Das Amazonen- und Brunhildentum, welches von Castiglione so beflissen abgelehnt wird, könnte allerdings durch die Dichtung jener Zeit als deren Anschauung erwiesen scheinen. Nämlich durch die romantischen Epen, von denen als erstes bedeutendes, zu Fortsetzungen und Nachahmungen anregendes Beispiel der verliebte Roland des Bojardo zu nennen ist. Denn



Abb. 69. Carlo Crivelli. Heilige Barbara. (Zu Seite 116.)

hier geleitet uns der Dichter, ebenso wie später Ariost und Tasso, durch eine farbenprächtige Welt der Wunder und der Abenteuer, in die wir eine Anzahl von kühnen, schönen Frauen hineingestellt finden, welche in krafttrotziger Jugend, gepanzert und schwertgegürtet, den Waffenkampf für ein selbstgewähltes Dasein der herben, höchstgesteigerten Unabhängigkeit führen. Unzweifelhaft haben die männischen Frauenschöpfungen der Epen für viele Zeitgenossen etwas Wirklichkeitsberechtigtes, etwas Logisch-Ideales gehabt, weshalb Castiglione so geflissentlich das Wesen der feiner organisierten, durch die Renaissance vergeistigten und vollendeten Frau gegen jene Superlative verwahrt.

Wogegen er sich eben überhaupt wehrt, das ist ein eigentliches Kopieren der Männer durch die Frauen. Ein solches würde, deutet er mehr an, als er es ausführt, ein Denkfehler im Sinne jener Renaissanceanschauungen sein, die alles Gewicht legen auf die geeignete Ausbildung jeder einzelnen Individualität zum Selbstrecht. Ihr Standpunkt ist vielmehr ein ganz anderer, und hier berühren wir wieder wörtlich die Ausführungen des Cortigiano: das Weib stehe dem Manne von Natur nicht nach, es brauche ihn deshalb auch nicht in seiner Sonderart nachzuahmen und erreichen zu wollen. Beide Geschlechter seien zu gleichem, aber je für sich zu eignem und eigenartigem Recht von der Natur geschaffen. — So hebt er sich hoch sowohl über ein bloßes Aphroditentum des Weibes, wie über jene Phantasien, die der oft nur zu nachgiebigen Frau der Ritterminne ein herberes, gesunderes Ideal der Kraft und des jungfräulichen Trotzes entgegenzustellen gesucht hatten.

Mit dem allgemeinen Verlangen nach voll entwickelter und ausgereifter Individualität hängt es auch zusammen, wenn die Hochrenaissance für die jungen Mädchen keinen Platz im bewegten Leben hat. Hierin verharrt sie also innerhalb der hergebrachten romanischen und mittelalterlichen Sitte. Die Anmut heranwachsender Jugend, die träumerische Zartheit des sich noch formenden Gemüts kann für ihren superlativischen Geschmack nur geringere Anziehungskraft besitzen. Die vollkommene Stufenleiter der Empfindungen hat nur die verheiratete, blühende, voll erwachsene Frau durchlaufen, und sie allein ist es daher, die diese häuslichen und geselligen Zirkel belebt und verschönt.

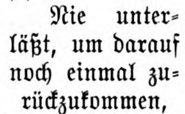


Abb. 70. Bartolommeo da Venezia. Weibliches Bildnis. Frankfurt. (Zu Seite 118.)

Nie unterläßt, um darauf noch einmal zurückzukommen, der maßgebende Geschmack eine bestimmte Verwahrung, die wir schon in den Worten des Cortigiano gestreift haben. Keine andere weiß so sehr wie diese überall ästhetisierende Zeit weibliche Schönheit zu verstehen und zu würdigen, aber sie hätte die Palme der Bewunderung niemals der bloß äußerlichen, innerlich aber leeren oder gewöhnlichen Schönheit gereicht, sondern nur der zugleich auch in Seele und Geist harmonisch durchgebildeten Frau. Ohne die Teilnahme derartiger Frauen ist freilich überhaupt kein befriedigtes Leben mehr denkbar, und nur da, wo solche walten, ist die Geselligkeit vollkommen. So schreibt



Abb. 71. Carpaccio. Zwei venezianische Damen. Venedig. (Zu Seite 116.)

sogar aus dem geistlichen Rom der Kardinal Bibbiena: die heilige Stadt sei nunmehr, d. i. am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, von Künstlern und Gelehrten so trefflich belebt, daß ihr nichts mehr fehle als ein Damenhof, um der römischen Geselligkeit die letzte Vollendung zu verleihen.

Es versteht sich von selbst, daß aus den allgemeinen Anschauungen heraus die Theoretiker auch das Schönheitsideal der Renaissance haben formen müssen. An Formulierungen der weiblichen Schönheit konnte es nicht fehlen in einer so gern disputierenden und Thesen erläuternden Zeit. Ihnen allen gemeinsam ist der bestimmte Widerspruch, ja Abscheu gegen ein Etwas, das dagegen in unserer neueren Zeit sich der Vorliebe des, wenn auch nicht besten, so doch des verbreitetsten Geschmackes erfreut: gegen das Niedliche. Für jene Menschen ist das Niedliche, Zierliche, das durch Knappheit Elegante bloß ein Zuwenig, eine Unvollkommenheit, etwas Unharmonisches und daher peinlich und störend. — Ich lasse, dem Vorgang Jakob Burckhardts und seines unvergleichlichen Buches „Die Kultur der Renaissance“ folgend, zum Muster einen Schilderer aus der Blütezeit der Renaissance sprechen, einen Zeitgenossen des Raffael, den Toskaner Firenzuola und seinen Traktat von der Schönheit der Frauen, Della bellezza delle donne. Seine Ausführungen verlieren sich anscheinend etwas sehr in die Einzelheiten, aber gerade so wird er uns wiederum interessant und wichtig. Ich gebe das Wesentliche wieder. Das Haar, will Firenzuola, sei dicht, lockig und lang, seine Farbe am liebsten ein kräftiges, dunkleres Blond — im Gegensatz zu dem ungelockten, gesponnenen Gold- und Flachsblond der höfisch-mittelalterlichen Dichtung und der gotischen Miniaturen. Das Blond an sich erhält sich also doch. Es wird noch davon zu reden sein, wie die brünetten Italienerinnen, namentlich die Weiblichkeit Venedigs, es verstanden haben, dieses ideale bräunliche Gold oder in anderen Fällen ein goldenes Rot zu erreichen. Die Stirn verlangt Firenzuola heiter und doppelt so breit als hoch. Das ist die Absage an die quattrocentistische Mode; ja nicht hoch! Die Brauen will er bestimmt und schwarz wie Ebenholz. Das Weiße im Auge soll leicht bläulich sein, dieses selber groß. Was die Farbe der Iris anlangt, so versteht er als kluger und galanter Mann, der sich überdies den Damen seiner Bekanntschaft verantwortlich weiß, ebensoviel Hübsches über die schwarzen und über die braunen wie über die selteneren blauen Augen zu sagen. — Das Ohr sei mittelgroß und bestimmt. Die Nase ebenfalls bestimmt, von sanfter und gleichmäßiger Linie, nicht eigentlich eine Adlernase, die bei

Abb. 72. Giovanni Bellini. Madonna. Mailand. (Zu Seite 118.)

Frauen weniger als bei Männern gefalle; also nur wenig und fein gebogen, annähernd gerade, alles aber lieber als ein Stumpfnäschen. Der Mund soll eher klein sein, das Lippenpaar nicht zu schmal und die Unterlippe ein wenig trotzig emporschwellend — um auch dadurch ein sprechendes Bild von Selbstbewußtsein zu gewähren. Auch er preist jenes eigentümliche, „von der Ruhe des Herzens zeugende" Lächeln um die Mundwinkel, wie es in der Malerei besonders gerne Lionardo und seine Schule zum Ausdruck bringen. Das Kinn sei fest und rund, weder spitz noch platt. Die Gesichtsfarbe candido, aber nicht bianco, das heißt hell und heiter, aber nicht von der bleichen Weiße der Perlmutter oder gar der Schminke; voller Feinheit beschreibt er die Verteilung eines jeweils mit der Rundung leise zunehmenden Rot auf dem Antlitz. Der Hals soll rund, eher lang als zu kurz sein; auch er kennt und preist die feinen Schönheitsfalten eines bewegten vollendeten Nackens. Die Schultern und den Brustkasten verlangt er breit, zum Ausdruck der weiblichen Vollkraft dieser Frauen. Zu seiner Schilderung des zugleich feinen und stolzen Anschwellens der Büste fügte er ein begeistertes candidissimo. Der natürlichen, unverkünstelten Taille, welche uns die Bildnisse und die Kunst aufweisen, stimmt auch er unfraglich zu, wie wir einfach annehmen können und müssen; denn zu einem ausdrücklichen Widerspruch gegen die Wespentaille hatte diese schönheitsglückliche Zeit keine Veranlassung. Die Beine will er lang und leicht im unteren Teil, bei guten Waden, die Füße klein und hoch gewölbt, die Arme kräftig, bei feinem, sanftem Ebenmaß und leuchtender Weiße, wie die der Pallas, da sie vor dem Urteil des Hirten auf Ida stand. Die Fläche der Hand soll groß sein und ein wenig voll, die Finger aber müssen unbedingt schlank und fein sein, die Nägel rosig und um alles nicht viereckig und platt. Das sind die schönen ausdrucksvollen Hände (Abb. 50) vollgültiger Frauen, worin abermals Lionardo der unerreichte Darsteller ist.

Man sieht, das sind Anschauungen, die sich, wenigstens überwiegend, mit unserem guten Geschmack schon vollkommen decken. Oder vielmehr bis vor kurzem deckten. Denn neuerdings ist ja mehr als das Harmonisch-Kraftvolle das Gestreckt-Elegante, das im Rückgrat Fischartig-Elastische das Entzücken gerade von guten Künstlern. Anderen ist die Nervosität, die Botticellihafte physische und gesundheitliche Nichtigkeit wieder zum ästhetischen Trumpf geworden oder, wie man in der schnellebigen Zeit heute schon wieder sagen muß, noch geblieben; das meinen sie, wenn sie nach



Abb. 73. Giovanni Bellini. Madonna. (Zu Seite 118.)

Modellen mit „charakteristischen" und „modernen" Figuren fahnden. Sagte doch schon Fr. Th. Vischer einmal, die melische Venus würde auf unseren Bällen als eine Bäuerin angesehen werden. — Jene durch Firenzuola vertretene Hochrenaissanceästhetik der harmonischen Vollendung ist ihrerseits die Überwindung des mittelalterlichen Ideals und des im Übergang stehenden, teilweise abirrenden quattrocentistischen Geschmacks. Diesem vollkräftigen Schönheitsideal der vollendenden Renaissance entsprach eine auf den gleichen Geschmack gestimmte, stattliche und prächtige Tracht. Niemals hat man mehr Wert gelegt auf die schöne und auch kostbare äußere Erscheinung, aber auch niemals in der Geschichte des Kostüms den Reichtum der Kleidung so gewissenhaft veredelt. Und bei aller Vorliebe für nicht beengende, weite und bauschige Kleidung hielt man auf feine Gleichmäßigkeit, vermied also jedes einseitige und unharmonische Zuviel, jede Verschiebung und Entstellung des darunter befindlichen Körpers durch die Tracht. Die Selbständigkeit des Einzelnen wird dabei nicht aufgehoben. Jeder trägt innerhalb natürlicher gemeinsamer Grenzen dasjenige, was ihm persönlich am besten entspricht und zu seinem Stande gehört. Unziemlich und störend wirken kann nur der, welcher zu dem individuellen Wesen seiner Persönlichkeit und ihrer Bedeutung nicht auch seine Kleidung in angemessenes Verhältnis zu bringen das Verständnis und die Einsicht besitzt.

So sind diese Männer und Frauen damals einhergeschritten, so haben sie die italienischen Höfe belebt, so sind sie in den vornehmen Bürgerhäusern erschienen, so haben sie die glänzenden Feste der Zeit verschönt, die Triumphfahrten und Turniere, die festlichen Einzüge von Fürsten und Siegern oder von vornehmen Neuvermählten, die Blumenfeste, die kirchlichen Feiern, von denen selbst in dem farbenfreudigen Italien Karneval und Prozession heutzutage nur dürftige Reste sind. Es war die schöne Zeit, die überall, wohin das Leben drang, Anmut, Dekoration und vornehme Pracht hervorzauberte, die Reichtum mit Geist zu vermählen, diesen durch jenen zu steigern wußte, und die zu allem ein klares und logisches Verhältnis fand. Nur nicht zu aufdringlicher Halbbildung und gespreizter Geschmacklosigkeit. Und das eben ist es wohl nicht zum letzten, wodurch inmitten unserer modeängstlichen Gegenwart kein anderer geschichtlicher Begriff in dem Maße wie das Zauberwort Renaissance das sehnsuchtsvolle Verlangen als nach einem verlorenen Paradiese, nach einem goldenen Zeitalter freier und schönheitskundiger Menschen erweckt.

Diese allgemeinen Ausführungen bestätigt nun auch die künstlerische Frauendarstellung der Renaissance auf ihrer Höhe.

Der Affekt, welchen Botticelli übertrieben hatte, ist verschwunden. Die Haltung, die Bewegung ist wieder ruhig, konzentriert, nunmehr aber sie der Träger von so viel Ausdrucksgebung geworden. Die ganze Form dient dem Widerschein des Innern. Die vornehmen, ruhigen Frauen, die von jetzt an begegnen, die einen Inhalt haben, aber gar nicht daran denken, ihn uns durch die hastige Nervosität ihrer Bewegung und ihres Aufputzes aufzudrängen, sie könnte man nicht mehr ironisch oder mitleidig ansehen. Wir schreiten von Prinzessinnen, Philisterfrauen und Geliebten zu Aristokratinnen weiter, in demselben Maße, als die umgehängten Goldketten und Perlen abnehmen. Der Künstler dringt durch die Oberfläche seines Modelles hindurch zu der Persönlichkeit vor, sucht diese, wie es heute Lenbach thut, in ihrer Ganzheit zu erfassen und wiederzugeben. Er analysiert, aber anders als der platte Naturalismus malt er nicht eine Phase, eine Einzelheit aus dieser Analyse, vielmehr deren Ergebnis. Damit ist die höhere Aufgabe der Bildnismalerei gefunden, die natürlich mit einem dummen „Verschönern" und Schmeicheln nichts zu thun hat. Nur in den Vorstudien des Künstlers für sein Bild kommen die Momente zum Niederschlag und insofern sind sie den photographischen Aufnahmen vergleichbar, die der große moderne Münchner Porträtist — jedoch lediglich als subsidiäre Dokumente und als Erinnerungsbelege — bei dem geistigen Vorgange des Eindringens nebenher zu Rate zieht. In den fertigen Gemälden tritt das innere Gebilde der Seele an die Oberfläche und breitet sich, unaufdringlich, nicht sichtbar, nur empfindbar, über die Züge. Das ist keine Ablenkung von der Natur. Alles, was darüber auseinandergesetzt werden könnte, hat schon unübertrefflich Albrecht

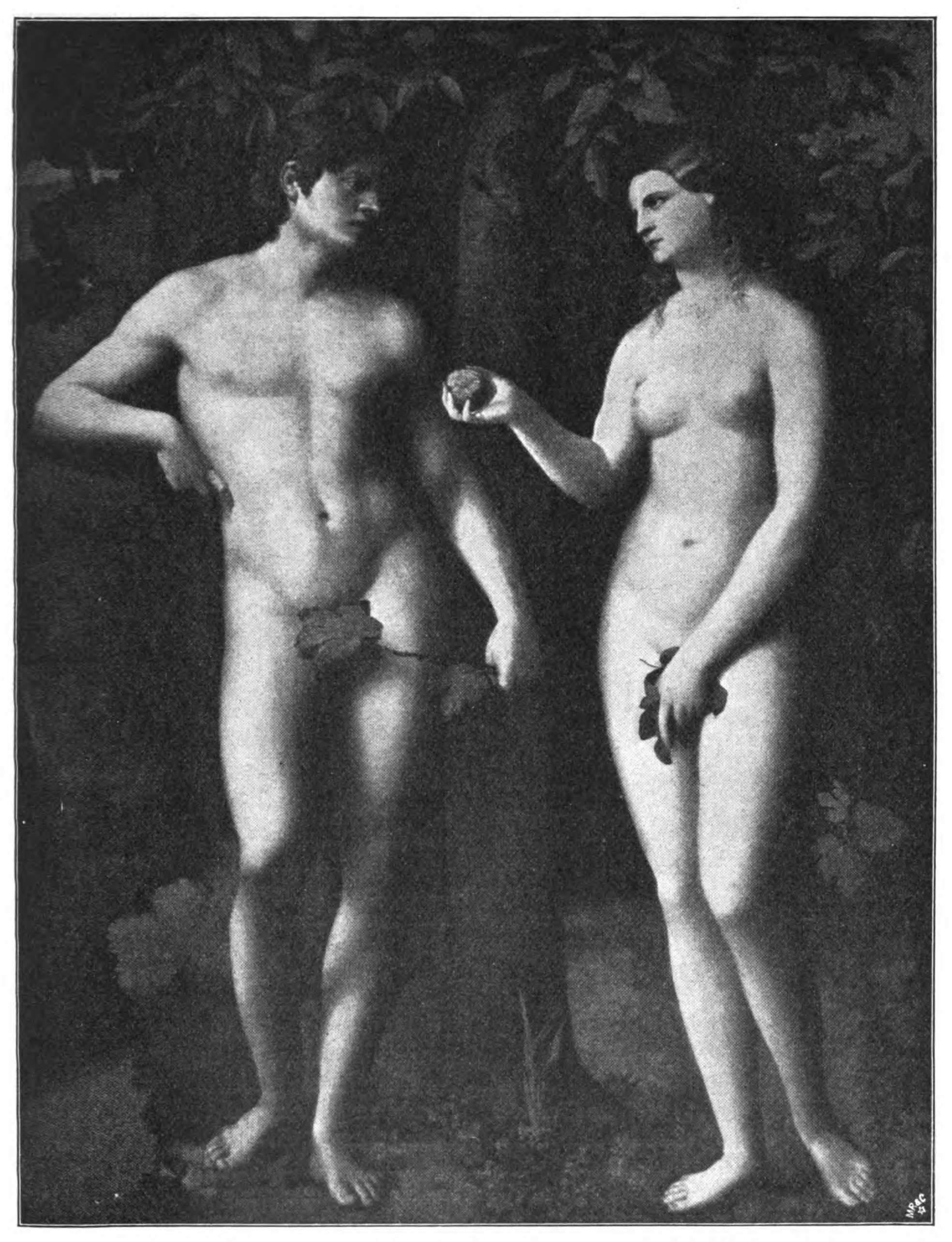


Abb. 74. Palma vecchio (Giorgione?). Adam und Eva Braunschweig. (Zu Seite 120.)

Dürer in dem von uns vorangestellten Motto gesagt: Die Kunst steckt in der Natur, wer sie da herausreißen kann, der hat sie. — Hand in Hand mit dieser Aufstellung neuer Ziele geht, daß sich der Künstler fortan bei Gemälden, die keine Bildnisse sind, vom Modell befreit, dieses als verwertetes Hilfsmittel hinter sich zurückläßt und sich weiter erhebt. Die Erkenntnis ist mit neuem Inhalt wieder da, daß noch eine höhere künstlerische Aufgabe dem Menschen gegenüber existiere, als das

bloße Abschreiben, nämlich die: auf dem Wege der künstlerischen Abklärung und Idee den vollkommenen Menschen, die vollgültige harmonische Persönlichkeit zu erschaffen. Und damit betritt die Renaissancekunst diejenige Stufe, die als ihre höchste und erhabenste zu bezeichnen ist.

Wenn sie somit von neuem ihren Einzug in das Reich des Idealen nimmt, so hat das doch mit der Ideenkunst des Mittelalters nichts zu thun. Sie steht fest auf dem Boden der Wirklichkeit und des vollen Könnens, sie ist nur in das obere Stockwerk hinaufgezogen und die Wirklichkeit bleibt im Erdgeschoß wohnen. Inwiefern und weshalb dieser Entwickelungsgang anders ist, als der der schönen hohen Antike, erhellt nach dem früher Gesagten von selber. Warum unsere Kunst heute andere Wege geht, wird wohl am besten schon hier gesagt. Sie hat, wie jedermann weiß, mit der Hochrenaissance wenig unmittelbare Verbindung und das ist nicht etwa mit einem Bedauern oder Tadel abzuthun, sondern hat seine volle kunstgeschichtliche Berechtigung und Logik. Die Schönheitskunst, gerade in der Darstellung des Menschen, war bis vor etlicher Zeit auf die schiefe Ebene der Trivialität gekommen. Sie suchte äußerlich die von der hohen Kunst gefundenen Schönheitsbegriffe zu wahren, aber inwendig war sie Tragant und Zuckerwerk geworden und widerstand jedem gesunden und kräftigen Magen; da war der ehrliche Versuch, wieder von vorne mit der Wirklichkeit anzufangen, nur eine Erlösung. Drum sind wir heute wieder im Quattrocento, in der Umgegend links und rechts von Botticelli.

Mit der Erhebung über das Modell war natürlich der Unterschied von Studienkopf und vollendetem Gemälde ein tieferer geworden. Hätten wir nur der letzteren von Lionardo so viele, als wir Studienköpfe in seinen Handzeichnungen haben! Mit welcher großartigen Sicherheit und Sparsamkeit, kein Strich zu wenig oder zu viel, schöpfen sie aus den sich wiederholenden Modellen bei dieser oder jener Haltung den dokumentarischen Teil des Wesens heraus. — Unter seinen Zeichnungen befinden sich zwei, welche in einer für unsere Auseinandersetzung hochwichtigen gegenseitigen Beziehung stehen, weshalb sie zu besprechen sind, obwohl dies auch in meiner Monographie „Florenz und die Mediceer“ geschehen ist. Sie zeigen beide denselben Kopf in gleicher Haltung, und zwar denjenigen der berühmten Markgräfin von Mantua, Isabella von Este. Der eine (Abb. 51) verrät in allen Teilen — und erhaltene briefliche Belege bezeugen es weiter —, daß er der Studie entspricht, zu welcher Isabella dem Künstler um Neujahr 1500 gesessen hat. Diese Zeichnung ist ganz und gar nur für das Porträt da. Bei dem zweiten Kopf dagegen (Abb. 52) verlaufen die Linien des Profils und des Mundes bestimmter, kaum merklich abweichend im Linienzuge und doch mit umgestaltender Wirkung. Die Modellierung der Gesichtsflächen ist harmonischer und die Schädelkurve gleichwie nach einem heimlichen mathematischen Gesetze gezogen. Am vorderen Seitenrande des Haars, welches, sehr im Gegensatze zum mittleren Quattrocento, einfach und ganz geschlossen herabwallt, ist eine natürliche Lockung angedeutet. Alles dies ist kaum mehr als eine wenig augenfällige Retouche, und doch ist eine andere Frau, eine in sich vollkommene Einheit von Form, Wesen und Schönheit entstanden — kein Porträt der Isabella mehr, deren Züge wir anderweitig kennen. Für die Herstellung des Porträts konnte selbstverständlich nur die erstere Zeichnung verwendet werden, was die Nadelstiche in den Konturen bestätigen. Die zweite Zeichnung kann nichts anderes sein, als eine private Studie, aus der der unermüdlich experimentierende Lionardo sehen wollte, wie der Kopf dieser interessanten Frau sich wohl ausnehmen würde, wenn die Natur das, was sie Isabella geben wollte, um eine Nüance konsequenter und einheitlicher durchgeführt hätte. Es hat ja diesen großen Künstler so oft beschäftigt, der Natur in ihre eigene Bildnerkraft hinein nachzudringen. Vielleicht ist übrigens die Geschichte der zweiten Zeichnung hiermit noch nicht zu Ende. Isabella ließ 1501 mit ersichtlichem Vorwande — ihr Gemahl, behauptete sie, habe die (erstere) Studie zu ihrem Gemälde verschenkt, was ein feiner empfindender Gatte doch eigentlich nicht thut; es selber gethan zu haben, konnte sie aber ohne Unhöflichkeit noch schlechter vorgeben — den Lionardo bitten, er möge ihr doch



Abb. 75. Giorgione. Madonna. Castelfranco. (Zu Seite 121.)

eine andere Skizze zu ihrem Bildnis überlassen. Dieser Bitte würden die Voraussetzungen fehlen, wenn sie nicht gewußt hätte, daß er noch eine Skizze gemacht habe. Da liegt es nun nahe, zu denken, daß ihr jene zweite, frei idealisierte Zeichnung besser gefiel. Jedenfalls hat sie sie nicht bekommen, und es wäre begreiflich genug, wenn Lionardo eine willkürliche Veränderung, die kein Porträt war, nicht gerne in der Hand des vornehmen Modells wußte, um nicht möglichenfalls die Ehre seiner Wahrheitsliebe als Bildniskünstler zu riskieren.

Die Zeit war reif geworden für die neue Auffassung der Kunst und diese drang durch. Verinnerlichte und dabei vollkommene Erscheinung, Idealschönheit zu geben, danach strebt der ganze Kreis um Lionardo und der seiner Schüler, der Soddoma, Luini, Gaudenzio Ferrari ꝛc. (Abb. 1 u. 53 f.). Einen allgemeinen Kanon hat diese neue Schönheit — natürlich ist von den Nicht-Porträts die Rede — nicht, sie ist nicht so arm, um von einem einzigen Gebrauchsmuster zu leben. Ein Ding für sich ist es, wenn sich z. B. Luini in einem bestimmten Kopf (Abb. 55) so oft wiederholt, bis er dessen individuelle Schönheit vollendet mit der Lionardoschen Richtung vermählt hat. Immerhin läßt sich, wie schon aus diesem Luinischen Beispiel erhellt, einiges aufzählen, was den schönen und berühmten Frauenschöpfungen des Kreises gemeinsam ist

und woran man ohne weiteres den Unterschied gegen früher erkennt. Dahin gehören die guten, wohlproportionierten Köpfe; das feine Oval des Gesichts, dessen relative Schmalheit erst unter dem Einfluß der Michelangelo und Raffael einem mehr eirunden Oval weicht; die weiche und doch bestimmte Modellierung; die von dem früheren Ideal, ein Kugelsegment zu bilden, erlöste Stirn, welche, obschon sie ziemlich hoch bleibt, im Profil geradlinig wird, auch den richtigen Haaransatz wieder erhält. Mit am ausgeprägtesten kennzeichnet die Nase die Forderungen des neuen Schönheitssinnes. Das Stumpfnäschen und die Knollennase sind verschwunden, man vermeidet auch unbedeutende und unharmonische Kleinheit. Sie ist geradlinig, seltener leicht gebogen, in allen Fällen länglich und bestimmt, ihr Rücken verläuft gleichmäßig, die Nasenspitze im Profil ist winkelig und oft, wie aus Übereifer, fast zu scharf. Die Antike oder vielmehr das von der Skulptur verkörperte Ideal der Antike hat in der Nase der Hochrenaissance seine Wirkung geübt, nur bleibt sie meist etwas schmalrückiger als dort. Auch in dem unmittelbaren Übergang von Stirn zu Nase, ohne die Senkung zwischen den Augen, erweist sich der antike Einfluß. Lionardos und der Übrigen Studienköpfe zeigen, daß man die Modelle zwar nicht genau nach diesem Ideal fand, aber annähernde suchte und diese bevorzugte. Im übrigen war man ja nicht an sie gebunden und kam von ihnen aus weiter. Die Freiheit, worin man sich jetzt gegenüber der Vorlage fühlte, und die Unbedingtheit der oben erwähnten Ziele bei Schaffung von Idealgestalten werden einleuchtend vorgeführt durch den Fall, daß eine bekannte Studienzeichnung Lionardos (Abb. 56) von einem tüchtigen Schüler, vielleicht von Bernardino de' Conti, als Vorlage zu einem Madonnenbilde (Abb. 57) benutzt und durch die Weise, *wie* sie von ihm modifiziert worden ist. Uns wird vielleicht der Kopf von Lionardos Hand mehr ansprechen, aber der Schüler glaubte es der Madonna schuldig zu sein, daß er die bloße Naturstudie eines so großen Meisters nach den allgemein gültig gewordenen Schönheitsgesetzen läuterte.

Seit Michelangelo schuf, unter dessen rastlos verfolgten gewaltigen Problemen freilich das der weiblichen Schönheit zurückstand, seit seinem gigantischen Steigern alles Menschlichen unter gleichzeitiger Wahrung ruhiger, sinnender Vornehmheit in Haltung und Gebärde, konnte für eine bloße Zierlichkeit und Naivität vollends kein Platz mehr übrig bleiben. Selbst in seinen früheren Jahren hat die Madonna zu Brügge den schweren und herben Michelangeloschen Ernst, während er in den Reliefmadonnen anmutiger bleibt. Mit grandiosem Fernblick der Seherin hat er die delphische Sibylle der Sixtinischen Kapelle gebildet. In die Weise, wie ferner dieser Titane des vollwichtigen Pathos bei den trauernden Frauenfiguren der Mediceergräber machtvolle Weiblichkeit in überschrittene Reife hinein gesteigert hat, haben ihm die Zeitgenossen gleichfalls nicht zu folgen vermocht.

Das gewonnene weibliche Körperideal der Hochrenaissance mag durch Franciabigios (1482—1525) Venus in der Villa Borghese zu Rom (Abb. 59) eine passende Veranschaulichung erhalten. Ausgeglichen hat sich die Überlänge der Proportionen aus dem Mittelalter und dem Botticelliideal zu elegantem Maß, das sich von dem allzu Weiblichen, der durchschnittlichen Kurzgliedrigkeit der Stadtgeborenen fern hält; Schultern und Hüften sind breiter geworden, ohne daß letztere es zu sehr sind; der Rumpf zeigt eine Modellierung durch Zusammenwirken von Muskulatur und leichter Fülle. Noch deutlicher wird die Aufnahme der Kraft und des Muskels in die Schönheit durch Raffael bezeugt, um zunächst eine Aktzeichnung von ihm (Abb. 60) vorwegzunehmen.

Die Pforten waren aufgestoßen worden, daß die Theorie der Dichter und Ästhetiker, die nach körperlich und geistig kraftvoller, reifer und reicher Persönlichkeit in der Erscheinung der Frau verlangten, sich durch die Kunst verwirklichte. In diese kunstgeschichtliche Sachlage hinein trat Raffael. Er kam aus der Werkstatt *Peruginos*. Auf eigenen Pfaden, doch der allgemeinen Bewegung parallel, hatte dieser für seine Gestalten, die er aus dem Alltag hinweg in eine edle, vom Gedränge ferne Umwelt versetzte, eine stille, sinnige Schönheit gefunden, die wie der natürliche Ausfluß sie beseelender Frömmigkeit wirkt (Abb. 61).



Abb. 76. Giorgione. Schlummernde Venus. Dresden.
Nach einer Aufnahme von F. O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 121.)

Mit Perugino wesensverwandt ist auch die Madonna im Rosenhag zu München, das Anmutigste, was der Bolognese Francia (1450—1517) geschaffen hat (Abb. 62). In Raffael fanden sich die umbrische Mitgift der Verklärung durch Innigkeit und dasjenige zusammen, was das Studium Lionardos und der übrigen Großen den jungen Urbinaten lehrte, der ihnen so rasch als ebenbürtig an die Seite treten sollte. Von Einzelheiten sei erwähnt, daß Raffael in seinen Phantasieschöpfungen durchweg am Blond festhält. Außer auf Abbildung 63 verweisen wir auf sein Bildnis der Königstochter Johanna (von Aragonien) von Neapel (Abb. 64). Gerade weil er sie nicht selber gesehen, sondern nach Beschreibungen entworfen und unter Beihilfe eines Schülers ausgeführt hat. Sie galt als die schönste Frau der Zeit, und um so wertvoller ist es, zu sehen, welches Bild sich ein Raffael den Schilderungen entnimmt. Aus den zeitgenössischen Beschreibungen (auch ihr offenherziger Arzt gibt eine solche) nur einige bemerkenswerte Einzelheiten: nicht bleich, sondern weiß und rot; lange goldschimmernde Haare; dunkelbraune Augbrauen; blaue Augen bei dunklen Wimpern; Figur weder fett noch mager, in saftiger Jugendfülle; gestreckter Hals; gewölbte Schultern ohne Hervortreten von Knochen und Schlüsselbein. Unter dem nun Folgenden erinnern Einzelheiten noch an den mittelalterlichen Geschmack. Die Künstler sind also den Zeitgenossen doch ein wenig voraus, was nicht verwundert.

Bis vor kurzem hatte die Antike zur Malerei eine innere Beziehung nicht gehabt.

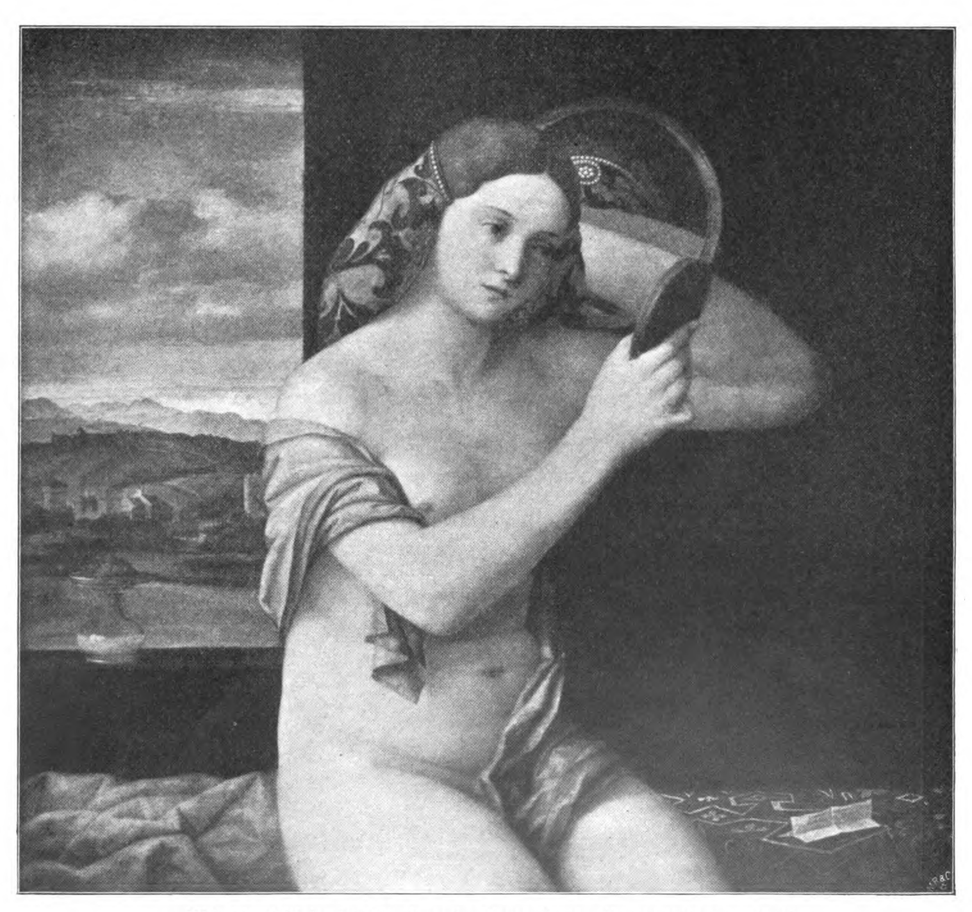


Abb. 77. Bissolo oder Gerolamo da Santa Croce. Venezianerin. Wien.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 122.)



Abb. 78. Palma vecchio. Drei Schwestern. Dresden.
Aufnahme von F. O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 122.)

Wenn Botticelli oder Piero di Cosimo auf dem Umwege der Lektüre neuhumanistischer und florentinischer Nachdichtungen dazu kamen, sich an ovidischen, horazischen oder antik-idyllischen Stoffen zu versuchen, so blieben doch ihre mythologischen Gestalten pures und autochthones Quattrocento. Auch eine Venus des Lorenzo di Credi bleibt lediglich Modell. Inzwischen aber hatte von Padua aus der Archäologe unter den Renaissancemeistern, Mantegna (1431 bis 1506) ein intimes Verhältnis seiner Kunst zur Antike gewonnen und war auch sonst die unabhängige Weiterwandlung des italienischen Renaissancegeschmackes soweit herangereift, um aus sich selbst heraus die Antike zu verstehen und zu würdigen. Man vermochte mit ihr auf eigener Bahn zusammenzutreffen und ward dieser Übereinstimmung bewußt und stolz. Mantegnas Musengestalten im Parnaß (S. 76, Abb. 66) weisen speziell den Einfluß antiker Kleinkunstvorbilder auf, der auch in der dionysischen Heiterkeit dieses Tanzes zur Geltung gelangt. Zu der Hagerkeit etwa Botticellis stehen sie in deutlichstem Gegensatz und entsprechen auch nicht eigentlich dem minder gedrungenen Körperideal der Hochrenaissance. Uebrigens einfach abgeschrieben von einer Antike ist kein Frauenkopf und kein Körper der Hochrenaissance und identisch sind die beiden Schönheitsideale keineswegs. (Vergl. auch Abb. 65.)

Aber die Annäherung wird intimer. Als solche Übereinstimmungen mit der Antike treten uns entgegen: die noch kräftigere Rundung aller Gesichtsformen, die Verbreiterung des Gesichtes von Jochbein zu Jochbein, das zu mathematischer Harmonie durchgebildete Gesichtsoval, die Gewichtigkeit des Hinterkopfes, der gesamten Kopfform überhaupt, die leichte Reduktion der Stirne, die darum nicht niedrig, aber bestimmter in der Breite wird, die Mittenscheitelung der Haare, die schön zu den Schläfen hinabgeführt werden. Zur letzten Durchführung kam dies alles, wie Raffael nach Rom übersiedelte und zu einem relativ schöneren, d. h. für die neuen Ideale geeigneteren Modellmaterial in Beziehung trat, als Florenz darbot. Deutlich tritt das Streben nach vollgültiger Breite dieses Ovals in den Köpfen des 1516 gemalten Cäcilienbildes (Abb. 67) hervor. Genügen freilich konnte dem Fluge seines Schönheitssinnes auch das römische Material nicht, welches wir recht unmittelbar aus Bildern Sebastianos del Piombo kennen lernen.

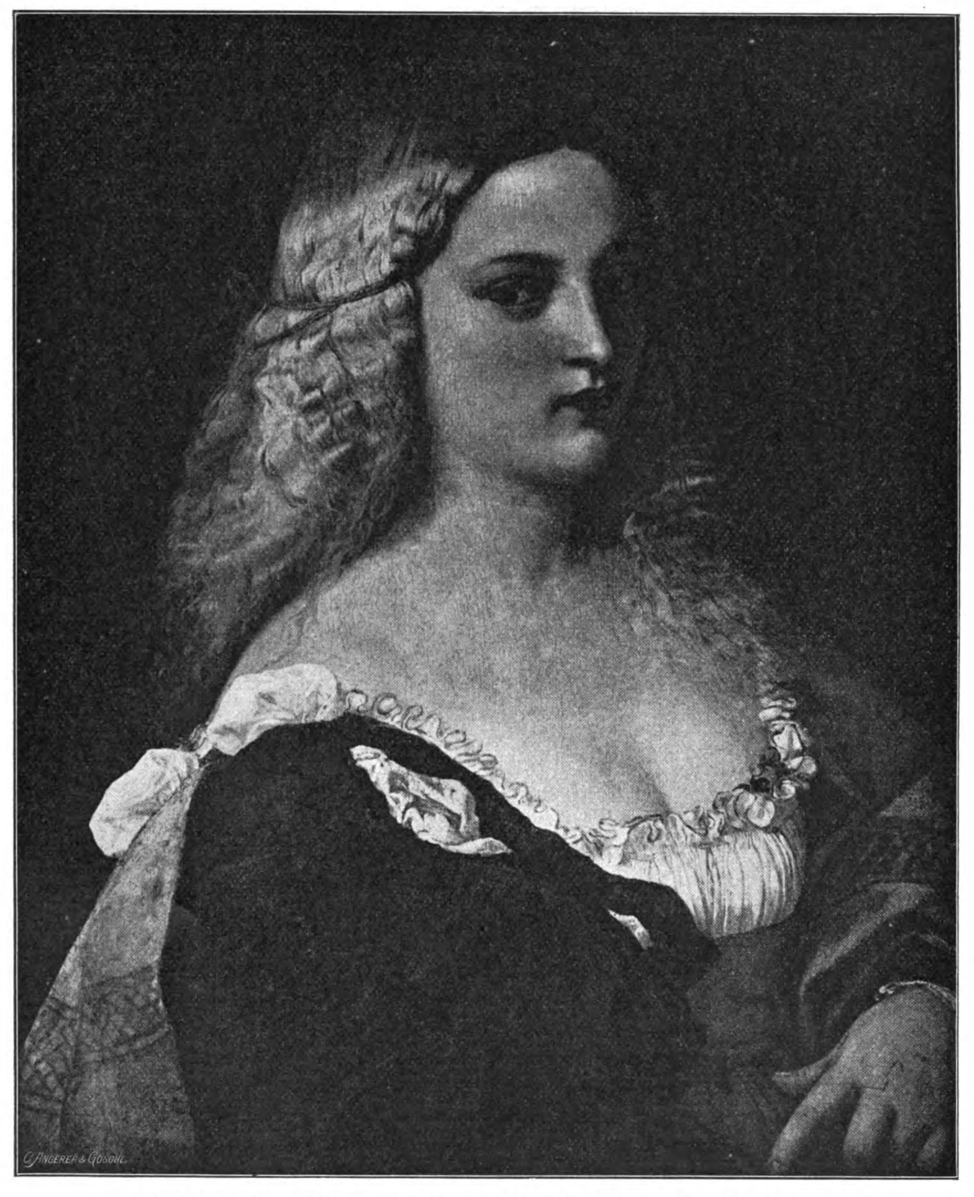


Abb. 79. Palma vecchio. Weibliches Bildnis. (Violante.) Wien. (Zu Seite 122.)

Bei seiner Galathea schilt Raffael einmal sehr und sagt, daß er die Figur schließlich aus der Idee werde bilden müssen — einer „Idee", welche im Gegensatze zum Mittelalter eben doch das ganze Künstlergedächtnis studierter Natur voraussetzt. Die Zeitgenossen waren sich des römisch-florentinischen Typengegensatzes wohl bewußt; ha un capo romano heißt es gelegentlich in der Litteratur, „er hat einen römischen Kopf", womit ein solcher aus dem zeitgenössischen Rom gemeint ist.

So hatte sich auf ihrer Höhe die Renaissance wieder zu demjenigen Grundsatz durchgerungen, welchen einst die aristotelische Ästhetik formuliert hatte: das geläuterte Bild der Wirklichkeit zu geben, in den Formen der Wirklichkeit eine Idee zur Darstellung zu bringen und Naturschönheit mit geistiger Schönheit zu vermählen. Auch

hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung der Schönheit des Weibes strebte man dasjenige an, was wir „klassisch“ nennen. Nicht mehr bloßer Wirklichkeitssinn, sondern vergeistigter und verinnerlichter Schönheitssinn, Läuterung, Idealisierung, aber in der reinen Bedeutung dieses Wortes, leiteten die auf ihre lichtesten Höhen zurückgelangte Kunst. Wo immer man das erhabene Bilderbuch der Raffaelischen Kunst aufschlagen mag, sei es die Darstellung anmutiger Mutterliebe und der einfachen, reinen Schönheit junger Frauen, wie in den Florentiner Madonnen, sei es die mit dem tiefsten seelischen Inhalt dargestellte Hingabe der Maria an das Göttliche, seien es die Musen seines Parnaß oder die allegorischen Rundbilder im gleichen Raum der Stanzen, welche die Wissenschaften durch Frauengestalten verkörpern, immer fühlen wir uns über das menschlich Gewöhnliche in eine hohe edle Welt hinweggetragen. Dieser Genius, dessen Größe mit in einer außerordentlichen Rezeptionsfähigkeit und Entwickelungskraft wurzelte, hatte in sich die von Lionardo neugewiesenen Werte ohne Rest aufgenommen. Und rasch trat nun überhaupt zwischen Rom, Florenz, Mailand eine Wechselwirkung ein, die zu einer vollen Einheitlichkeit in der Auffassung des neuen Schönheitsideals führte. Um aber ein einzelnes Beispiel über das Verhältnis der Frauenschöpfungen Raffaels zu seinen Modellen zu geben, so mag den Abstand zwischen beiden das Verhältnis der Jedem gegenwärtigen Sixtinischen Madonna zu der Dame mit dem Schleier im Pitti (Abb. 68) erläutern. Hier ein vortreffliches, groß aufgefaßtes Porträt, und dort, das Modell nicht verleugnend, aber ihm fremd geworden, die über jegliche Frau und sogar über sich selbst hinaus, die staunend befangene, Entrückte, die verklärteste aller jemals geschaffenen himmlischen Frauen.



Abb. 80. Lorenzo Lotto. Familienbildnis. London. (Zu Seite 122.)

Einst hatte sich die Kunst in den Dienst der baren Wirklichkeit begeben, welcher frei-

lich ein Lehrdienst sein sollte. Jetzt modelte sie, groß und frei, ihrerseits die Vorbilder, denen bald nicht mehr allein die Kunst, sondern auch die lebende, sich fortzeugende und forterziehende Menschheit zustrebte. Den kommenden Geschlechtern gingen Gestalten und Züge, wie die der Madonna della Sedia, in Fleisch und Blut über. „Klassische Schönheit" wurde seitdem an dem beginnenden Cinquecento gemessen und dieses hat den Begriff eines „regelmäßig" schönen Gesichts entstehen lassen. Die Künstler der nachfolgenden Zeiten malten wohl noch andere Frauenzüge, bildeten noch diesen oder jenen Typus aus, aber stets innerhalb der klassisch gewordenen Grenzen, und sie stellten kein Schönheitsideal auf, das zu dem Lionardo-Raffaelischen ein Gegensatz sein wollte.



Abb. 81. Tizian. Laura Dianti, die Geliebte des Herzogs Alfons von Ferrara. Louvre. (Zu Seite 124.)

Wenn der seelische Inhalt hinter diesen Zügen und Profilen bei den Epigonen sich mehr und mehr wieder verflüchtigte und wenn die innerlich verflachte Form zur äußerlichen Manier herabsank, so ist das eine Sache für sich. Die allgemeine Anschauung, der allgemeine Geschmack vermögen eine vollendete Schönheit in der Kunst noch heute nicht nach Gesichtspunkten zu bemessen, die von der Hochrenaissance abweichen. Diese breitere Öffentlichkeit ist ein merkwürdiger Richter. Man wird den Künstler nicht beneiden, der ihren Beifall rasch und sofort gewinnt. Aber über den Tag hinweg, auf die Jahrhunderte hinaus, wenn schließlich alle die Urteile der zum Lehren und Interpretieren Berufenen und deren historisch ausgeübte Wirksamkeit mit darin stecken, dann wird der allgemeine



Abb. 82. Tizian. Ausschnitt aus der sog. „Himmlischen und irdischen Liebe". Rom, Borghese.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 126.)

(nicht der triviale) Geschmack zu einem Richter und Kunsthistoriker, dessen Autorität eigentümlich über die Wettermacherei des Tages den Sieg behält. Ganz ähnlich befindet sich in der Weltgeschichte, wie leicht auch das Urteil der Zeitgenossen verwirrt werden kann, die Würdigung dauernder Größe und Bedeutung in Uebereinstimmung mit dem schließlich auf die Gesamtheit übrig bleibenden Eindruck.

Und wenn wir nun mit den Forderungen des Firenzuola (S. 92) vergleichen, so sehen wir sie durch die Großen der Kunst in schönster Vollendung erfüllt. Theorie und ausübende Kunst in Wechselwirkung haben ihren Einklang erreicht. —



Abb. 83. Paris Bordone. Weibliches Bildnis. München. (Zu Seite 126.)

Neben dem Kreise, der Florenz, Oberitalien und Rom in gegenseitiger künstlerischer Berührung und Beeinflussung umspannt, steht am ehesten als ein Gebiet für sich Venedig. Seine Frauen haben nun wohl zu allen Zeiten den größten Schönheitsruhm gehabt. Wenigstens den populärsten. Ob mit Recht? Jedenfalls können wir nicht umhin, das Notwendigste über die Kulturgeschichte der venezianischen Frauen zu geben, da uns dadurch auch ihre Geschichte in der Kunst verständlicher wird.

Der Jahrhunderte hindurch währende und ganz Europa zur Neugierde spannende Weltruhm der Venezianerin ist einesteils eine Nachwirkung aus tizianischer und veronesescher Malerei, zum anderen eine Folge des Umstandes, daß Venedig viele Jahrhunderte lang der große Courtisanenmarkt war, wesentlich aber doch auch ein Erzeugnis der dortigen Kostümpracht und im übrigen des halben Geheimnisses und Mysteriums, welches die ehrbare Frauenwelt der Stadt umgab. Man hat sie aus einer schon fertigen Vorstellung heraus um so eifriger bewundert, je weniger man sie von Angesicht zu Angesicht zu sehen bekam. Und nicht erst in nachveronesescher Zeit. Die Neugierde und Gespanntheit auf sie, die z. B. auch Goethe verrät — befriedigt wurde sie auch ihm nicht, aber für das Nichtgesehene entschädigt er sich durch das, was er in venezianischen Epigrammen skandiert — geht bis über das fünfzehnte Jahrhundert zurück. Selbst der fromme Pilgersmann, der in Venedig das Passagierschiff nach Syrien oder Alexandrien besteigt, erzählt von den schönen Venezianerinnen, und wenn er sie nicht selbst gesehen hat, so erzählt er wenigstens den anderen nach. Was übrigens nicht viel Unterschied macht. Denn es ergibt sich, daß in landläufigen Reiseschilderungen allemal sehr wenig steht, was die Reisenden von sich aus gesehen haben, und sehr viel von dem, was ihnen der Fremdenführer oder andere gesagt und erläutert haben.

Venedigs Kultur und Kunst gehen denselben Weg wie seine Geschichte. Der Weg

dieser Entwickelung wird bezeichnet durch uralten Zusammenhang mit dem byzantinischen Reiche, durch relativ späte Emanzipation von dessen Einflüssen, und durch entsprechend späte Annäherung an das übrige italische, überhaupt das westliche Kulturgebiet.

So wendet die ganze ältere Geschichte der Markusstadt ihr Antlitz dem Osten und dem Orient zu. Dogenpalast und Piazzetta blicken zur Adria hinaus; noch heute hat, wer von der terra ferma, dem italienischen Festlande mit der Bahn ankommt, das Gefühl, die Stadt gewissermaßen auf der Hintertreppe zu betreten. Nur derjenige Reisende, der mit der modernen Galeere, dem raschen Dampfboot, durch die Lidoeinfahrt über die Wasser hinweg den Wahrzeichen am althistorischen Landeplatze entgegenrauscht, der vermag schon durch die Ankunft die volle Größe der geschichtlichen Empfindung in sich zu erwecken. Sämtliche alte Interessen Venedigs haben ihren Schwerpunkt in Byzanz, welches dementsprechend auch die Architektur und Kunst der Markusstadt um viele Jahrhunderte länger maßgeblich beeinflußt hat als das übrige Abendland. Lieber, als daß es zu dem italisch-deutschen Reiche der abendländischen Kaiserkrone in irgend welche politische Gemeinsamkeit tritt, lehnt sich Venedig auch ferner an Ostrom an, dem es ursprünglich unterthan war. Es hat auch kirchlich, obwohl es von römischen Katholiken bewohnt wird und den Papst anerkennt, seinen gesonderten Patriarchen für sich, und mit der geistigen und künstlerischen Kultur des übrigen Italien hat es bis gegen das Jahr 1500 nur dürftige Beziehung. Seine Staatskunst und seine Interessen bleiben in den Osten gewandt, auch nachdem das dortige oströmische Kaisertum in Schwäche und Palastintriguen seine alte imponierende Macht verloren hat; die Kreuzzugsbewegung und die Erschließung des direkten Handels mit Syrien und Ägypten benutzt Venedig mit realster Politik im Sinne dieser seiner östlichen Interessensphäre. Französische Kreuzfahrer des „vierten“ Kreuzzuges müssen seinen durch kühne Dogen gesteigerten Ansprüchen Byzanz erobern und ein lateinisches Kaisertum am Bosporus als Vasallenstaat der venezianischen Finanzmacht begründen. Die



Abb. 84. Paris Bordone. Weibliches Bildnis. (Zu Seite 126.)

Seestadt errichtet als neue Oberherrin ihr Markusbanner auf Kreta, auf dem Peloponnes, auf den wichtigeren Inseln des ägeischen und des jonischen Meeres, sie unterwirft sich in früh begonnenen Kämpfen die dalmatinische Küste, erwirbt Cypern. Von den Osmanen, welche Ostrom stückweise vernichten, ebenfalls viel bedrängt, steht es dennoch mit ihnen wie kein anderer abendländischer Staat in Verkehr und Austausch. Ein Maler von Venedig wird nach Stambul berufen, um das Porträt

des Großherrn zu schaffen, der durch die Eroberung der Konstantinstadt die Festsetzung der Türken im Umkreise des alten Byzantinerreiches gekrönt hat. Zwar soll sich der Islam kein Bildnis machen und besitzt keine Porträtmaler, aber man will eine Ausnahme machen und wendet sich an Venedig.

Allen christlich-abendländischen Anschauungen und Verboten zum Trotz blüht in Venedig ein schwunghafter Handel mit Sklaven und Sklavinnen aus allen Gegenden des weiten Orients. Noch im Quattrocento geht es dort in dieser Beziehung nicht anders zu, als im alten Byzanz und im türkisch gewordenen Istambul. Genau wie hier stellt auch dort der Geschmack die schönen Kaukasierinnen, die Mädchen der Georgier und der Tscherkessen oder, italienisch geschrieben, Cirkassier am höchsten im Geldwert. Es ist das häusliche Luxusbedürfnis, das diesen Handel bis gegen das Jahr 1600 aufrecht erhält; doch werden solche Sklavinnen — die man taufen zu lassen und christlich zu benennen die Rücksicht nahm — auch für manche mehr praktischen Zwecke bevorzugt. Zum Beispiel, asiatisch-kaukasische Ammen zu verwenden, echte oder angebliche, war gerade so stil- und modegemäß, wie heute in Berlin die Spreewälderin oder in Wien die südslawische Amme in ihrem nationalen Festtagsputz. Das venezianische Archivio notarile enthält unter seinen Urkunden zahllose Rechtsgeschäfte dieses Menschenhandels, und recht ergötzlich ist u. a. der Fall, wo ein Priester von einem Amtsbruder eine junge Sklavin kauft, aber am nächsten Tage Einspruch gegen den Preis erhebt, weil er eine künftige Seele mehr gekauft hat, als ihm von dem redlichen Verkäufer beteuert worden war. — Es wäre sehr interessant, wenn wir feststellen könnten, wie weit wir bei den Vorbildern der schönsten venezianischen Phantasiegemälde etwa mit derartigem fremden Blut oder dessen Zumischung zu rechnen haben.

Auf seiner beherrschenden Stellung im östlichen Mittelmeer beruht Venedigs Vorzug im Abendland, seine Macht, sein Reichtum und sein Glanz. Dann aber hat die lang gesuchte, endliche Erreichung Indiens auf direkter Fahrt, die That der Portugiesen, jener gewaltigen und fast monopolistischen merkantilen Stellung Venedigs die Wurzeln abgeschnitten. Von Lissabon um Afrika herum direkt nach Ostasien fahrend, dem reichsten Produktionsgebiet und Handelszentrum der gesamten Welt, bedurfte das Abendland der levantinischen Zwischenstation, der Vermittelung von Arabern und Venezianern nicht mehr. Nun ward vielmehr, zumal der Genuese Kolumbus obendrein Amerika entdeckte, der Atlantische Ozean zum neuen Mittelmeer der bekannten Welt und des Großverkehrs, Lissabon und Cadix traten in die Rolle von Venedig. Die Königin an der Adria sah sich entthronen und hörte auf, Großmacht zu sein. Aber Abschied nehmend von ihrer Größe zeigte sie noch einmal und nun erst recht der Welt die gleißenden Reichtümer, die sie in jahrhundertelangem Vorrang in ihre Schatztruhen gesammelt hatte. Die Zeit des beginnenden politischen Rückganges im sechzehnten Jahrhundert ward zugleich die Periode ihrer höchsten Prunkentfaltung im täglichen Dasein, ihrer glänzendsten Feste, neuer marmorschimmernder Prachtbauten und ihrer das Entzücken der Welt erobernden großen Malerei.

Auch die haremartige Abgeschlossenheit der Frauen zu Venedig weist auf den Orient hin. Diese Enge, worin die Frauenwelt wenigstens der oberen Stände gehalten wurde, erklärt sich freilich auch durch den Beruf der Männer und das Zustandekommen der Verlobungen. Die Ehen waren durchweg ein Ergebnis von Familienbesprechungen; das Einleben ineinander und die Liebe folgten dem Verlöbnis und der Vermählung nach. Sobald Venedig eine reiche Stadt wurde und die Patrizierwelt zu großem Vermögen gelangte, ward das Ergattern von reichen Erbinnen eine Art Gewerbe der männlichen Jugend, die sich und ihre Talente hierfür erzog. Und zwar sehr einseitig hierfür, um nach dem Gelingen belohnt und begnügt durch das erreichte Ergebnis zu sein. Schon ziemlich früh mußte die kluge Regierung der Republik durch öffentliche Erlasse vor dieser Heiratsindustrie warnen, weil sie von rechter Bürgertugend und kaufmännischer Tüchtigkeit entwöhne. Die Mitgiften waren in der That oft enorm hoch. Aus keinem anderen Grunde finden wir unter den Bewerbern um die

Töchter von venezianischen Nobili auch eine Anzahl von Fürsten und Königen der Mittelmeerwelt und Ungarns, längst ehe eine Sforza von Mailand den Kaiser Maximilian, die Töchter der Medici die Könige von Frankreich heirateten.

Durchweg wurden die Venezianer der „besseren" Familien den Tag über in ihren Kontoren oder durch die geschäftlichen Besprechungen unter den Arkaden des Markusplatzes festgehalten und obendrein noch durch Sitzungen der politischen und keine Phantasie aufkommen zu lassen. Diesen kühlen und nüchternen Maximen einer rücksichtslosen Praxis entspricht der tiefe Niveaustand der weiblichen Bildung, noch zu derselben Zeit, da die Frauen der Medici, überhaupt des italienischen Quattrocento, durch feinen Geschmack und gediegenen Unterricht, durch teilnehmende Förderung von Dichtung und Kunst, durch eigenes Dilettantentum oder vollendetes Können sich Achtung und Ruhm erwarben. Wenn die durch die Renaissance bewirkte geistige

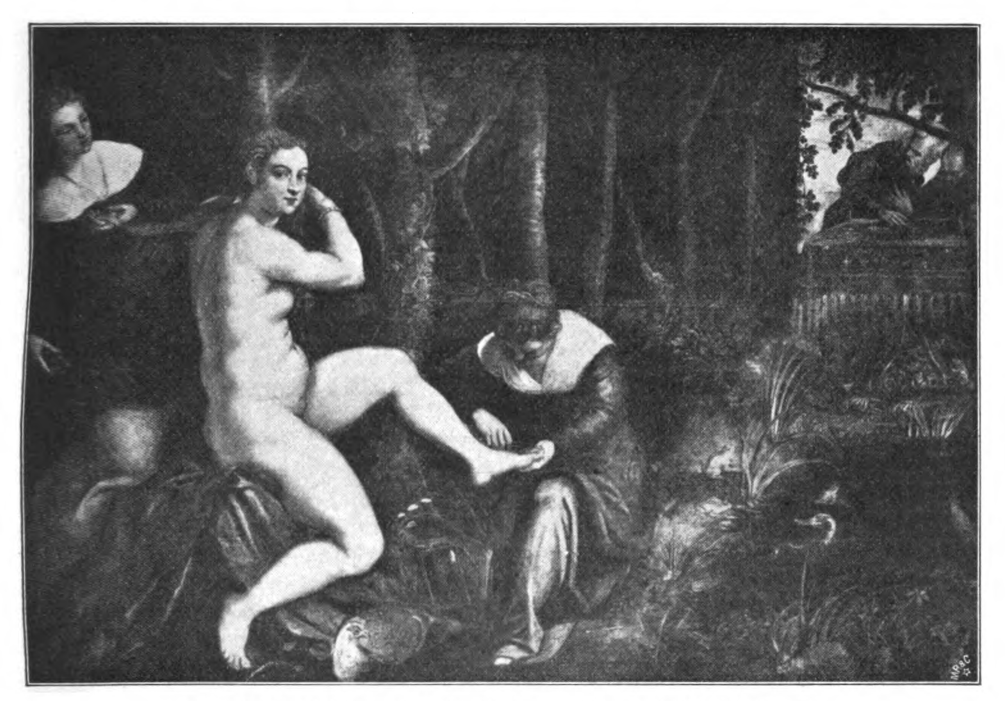


Abb. 85. Tintoretto. Susanna im Bade. Paris. (Zu Seite 126 u. 137.)

genossenschaftlichen Körperschaften reichlich beschäftigt. Ferner war es immer noch üblich, daß sie ihre auf große Fahrt auslaufenden Schiffe begleiteten, um ihre auswärtigen Unternehmungen persönlich zu führen. Für solche Eheherren war es, wenn nicht das objektiv Erwünschteste, so doch das Einfachste, wenn sie die häusliche Abgeschlossenheit ihrer Frauen als geltende Sitte aufrecht erhielten. Ebenso konnte ihnen als das zweckmäßigere erscheinen, eigentliche geistige Anregungen aus diesen Frauengemächern zu verbannen und kein gefährliches Denken, kein freieres Verlangen, Frauenemanzipation des übrigen Italiens im schönen Endergebnis dahin führte, daß sich infolge der gewährten größeren Bewegungsfreiheit und reicheren Bildungsmöglichkeit die weibliche Natur nur vergeistigte und vertiefte, ohne an sich selber Schaden zu leiden, wenn die vornehmen Frauen von Florenz, Ferrara, Mantua, Urbino bei erweiterter Freiheit und Bildung lediglich an sittlichen Eigenschaften gewannen gegenüber denjenigen, die ihren Maßstab lediglich im Beichtstuhl gefunden hatten, so zogen die Hausherren in den Palästen Venedigs vor, das Experiment

lieber gar nicht erst zu machen. Die Beschäftigung der vornehmen, mit Dienstboten und Sklaven umgebenen Venezianerin bleibt bis ins Cinquecento hinein die lässige Nichtsthuerei. Ein Vertändeln des Tages mit Hündchen und Zimmervögeln und mit Schleckerei von Süßigkeiten, welche Venedig mannigfaltig erzeugt, so daß noch heute der Marzipan, das „Markusbrot“, an diese Industrie der Markusstadt erinnert. Man sieht denn auch die leidige Bekömmlichkeit dieses Daseins den durchweg zum Starkwerden neigenden Damen noch in den Gemälden und Porträts an, welche Palma vecchio und andere von ihnen gemalt haben. Obigen Spielereien gesellen sich dann noch Toilette und Putz hinzu. Körperpflege, Frisur und Kleidung werden die wichtigste Beschäftigung, das höchst ernsthaft genommene Studium dieser Frauen und reichen vollkommen aus, ihren Bethätigungsdrang auszufüllen. In diesem Milieu werden das Schlafgemach und Boudoir zum Atelier, das Kostüm und der Schmuck zum Kunstwerk. Ebenso werden natürlich genug die langen Toilettenstunden zur Besuchszeit. Während Dienerinnen und Haarkünstler um sie beschäftigt sind, empfängt die Dame oder hat um sich Verwandte, Klientinnen, Kleidermacher und Schneiderinnen. Um diese Zeit stellen sich die Juwelenhändler und Goldschmiede ein, für deren Gewerbe Venedig stets einer der Hauptsitze gewesen ist, wie es auch bekanntlich der größte Markt für Edelsteine und Perlen zwischen Orient und Occident war. Erst den Zeiten des Niederganges scheint es allgemeiner anzugehören, daß die vornehme Frau eigentlichen Herrenbesuch empfängt oder gar, daß ein indiskreter Friseur so vorlaut von allerlei Postillion d'amour-Diensten erzählen kann, wie dies mit Vorliebe in den volkstümlichen Lokalkomödien von Venedig geschieht. Ebenso tritt das Cicisbeat erst durch die litterarische Satire jüngerer Zeiten deutlicher in unseren Gesichtskreis, obwohl es seines mittelalterlichen Ursprungs wegen für die älteren Jahrhunderte nicht ganz abzuweisen sein wird. Dieses Cicisbeat deckt sich keineswegs mit einem anstößigen Verhältnis. Vielmehr ist es ursprünglich eine der Verschrobenheiten aus der Sphäre der Minnehöfe und jener galanten Spielereien der Ritterzeit, die von harmlosen Leuten auch harmlos mitgemacht werden konnten. Es ist also am nächsten dem ritterlich-internationalen Frauendienste wesensverwandt. Am Ausgang der Renaissance gehörte es in Venedig durchaus zum guten Ton, daß die Dame einen solchen ständigen Begleiter und cavaliere di servizio besitze, während der Gatte, ebenfalls dem guten Ton nach — wie denn die Prüderie sich so gern bis zur Albernheit steigert —, nur im Hause mit seiner Frau verkehren durfte und ein gemeinsames Erscheinen der Gatten auf der Straße oder in der Gondel als eine unziemliche Vertraulichkeit verpönt war! So wird denn der schlechterdings unvermeidliche Cicisbeo für sehr viele der Frauen, wir wollen denken für die meisten, ein bloßes modisches Zubehör ohne Affektionswert gewesen und geblieben sein. Sein Vorhandensein und seine Stellung wurden oft sogar im Ehevertrag geregelt! Er erschien des Morgens, um seine Befehle abzuholen, und wich weder in der Kirche, noch im Theater, wo sein Platz hinter dem Stuhl der Gebieterin war, aus deren Umgebung. Dieser läppische Dritte im Bunde hatte also für die von denselben Funktionen ausgeschlossenen Ehemänner auch wiederum seine vorteilhaften Seiten. Sie scheinen im übrigen diese repräsentativen Stellvertreter mit guter Vorsicht ausgewählt oder die Wahl ihrer Gattin kontrolliert zu haben. Wenigstens bieten die Cicisbei als schmachtselige und modeeifrige, sonst aber unschädliche Gecken den Zeitsatiren und Scherzdichtungen einen unerschöpflichen Stoff: wie sie, eine Wolke von Parfum verbreitend, mit herzförmig gespitztem Munde und mit gezierten Gebärden neben ihrer Angebeteten dahertänzeln, deren Hündchen oder Gebetbuchbeutel tragend, oder wie sie sich im Theater die Lippen zerkauen nach einem Witzchen, einem Einfall, den sie in ihr Ohr tuscheln könnten.

Die weisen und systematischen Hausherren, welche sich aller Sorge überhoben glaubten, wenn sie die Gefallsucht ihrer Gattinnen auf den Putz, d. h. auf die gegenseitige Verärgerung innerhalb der Damenwelt, und auf die Donquixoterie des Cicisbeats ablenkten, sollten indessen früh genug erkennen, daß auch jenes mindere Übel zur schweren Last zu werden vermöge. Die

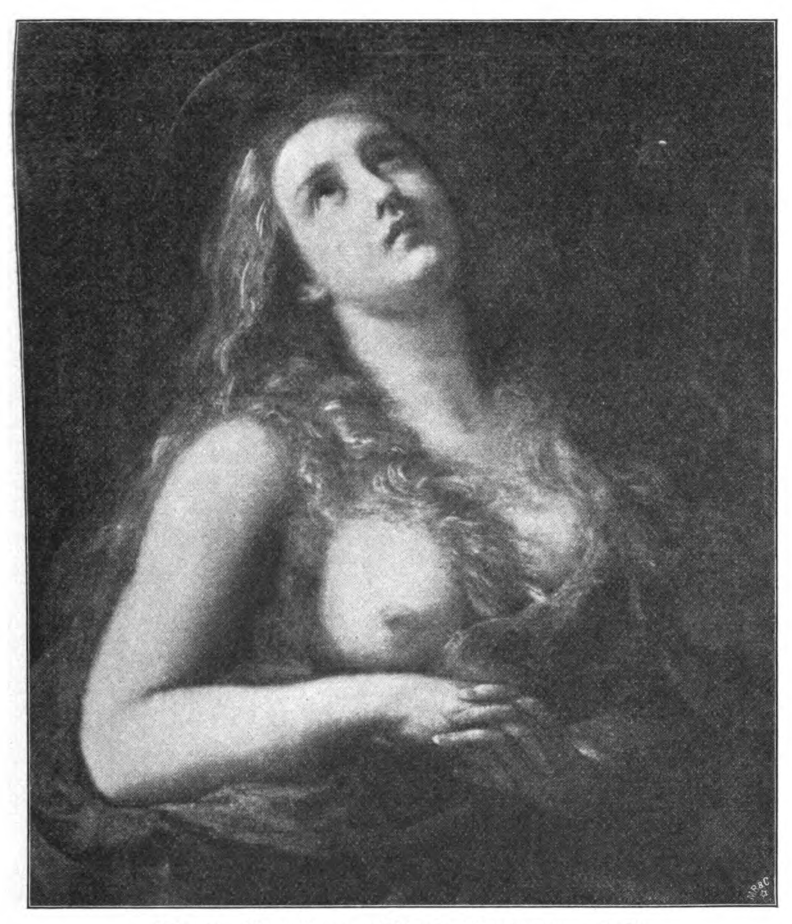


Abb. 86. Mateo Cerezo. Büßende Magdalena. Berlin.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Vergl. sachlich Seite 124.)

Rechnungen der Damen für Kleider, Schmucksachen, Edelsteine, Perlen wuchsen bei fortgesetzter Steigerung ins ungeheuerliche. Die Kostbarkeit der Hauseinrichtungen, Möbel und Geräte, welche 1428 den die Stadt besuchenden König Peter von Portugal zu dem Ausspruch veranlaßte, daß die Paläste dieser republikanischen Bürger die Residenzen der größten Herrscher an Pracht der Ausstattung überträfen, kam gar nicht mehr in Betracht neben dem Aufwand, den das modemäßige Auftreten der Frauen erforderte. Was sich im Launenwechsel dieser Mode immer gleich bleibt, das ist die Kostbarkeit des Materials und der feinen Handarbeit daran. Auch die Unterkleider, von denen man die Ränder zu zeigen liebte und die man durch Schlitze und Verschnürungen durchblicken ließ, waren mit goldgestickten Kanten, mit feiner Arbeit und Spitzen reich verziert; man trug diese Spitzen auch an den Schuhen, und selbstverständlich war der Frisiermantel, mit welchem die Besuch empfangende vornehme Dame sich umhüllte, ein duftiges Gebilde kostbarsten Spitzenwerks. Zeitweilig befahl die Mode, die Haare mit Goldfäden zu durchflechten, dann wieder war es unerläßlich, daß die Strümpfe von hineingewirktem Golde flimmerten. Zur Seide von Ober- und Untergewändern und zu den Sammetstoffen der Kleider gesellte sich schwerer Silber- und Goldbrokat hinzu, den Venedig gleich den anderen östlichen oder italienisch-französischen Hauptstätten der Seidenweberei erzeugte, unter Verwendung jener sogenannten cyprischen Materialien, welche das Edelmetall in langen feinen Streifchen

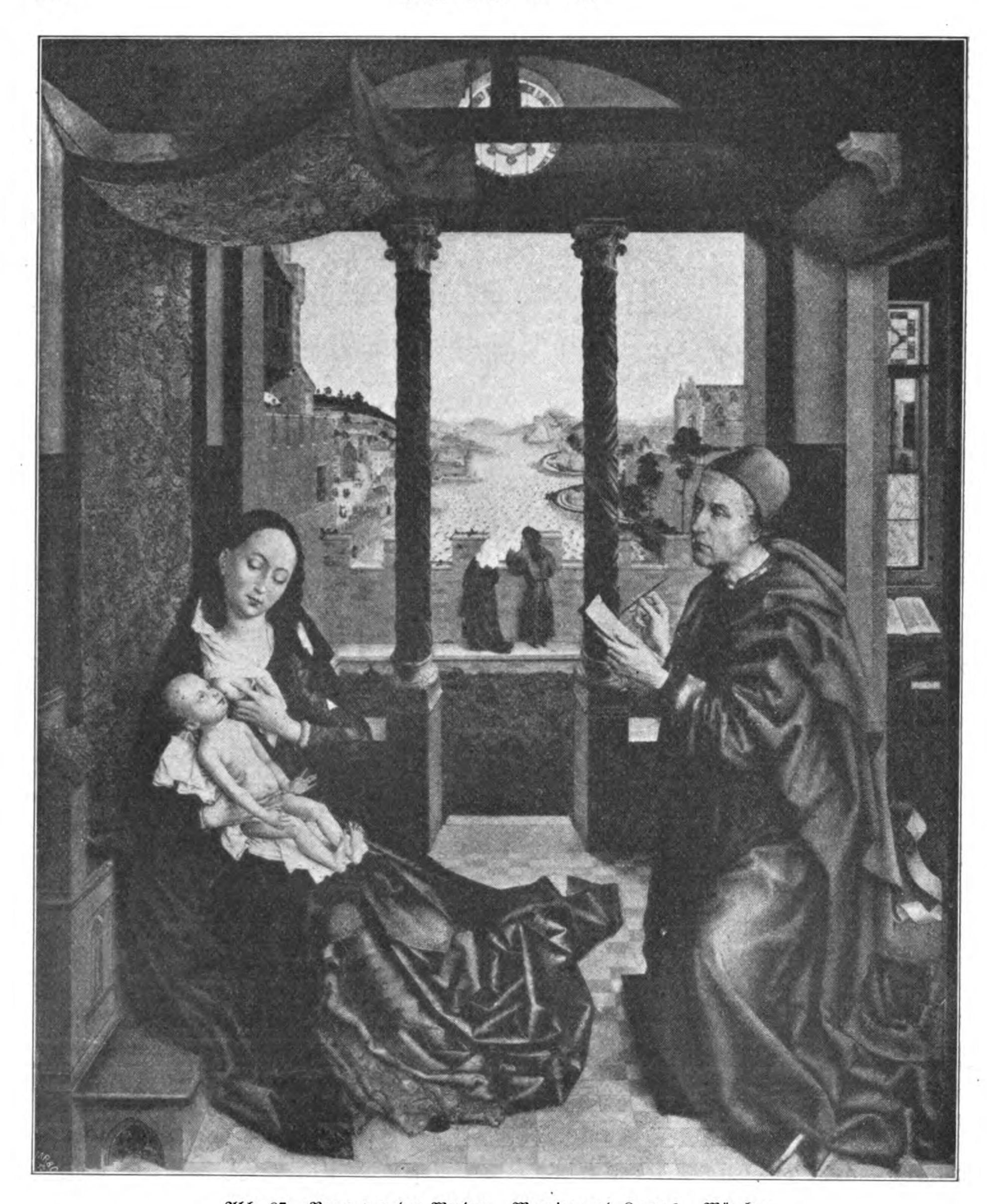


Abb. 87. Roger van der Weyden. Maria und Lucas. München.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 129 u. 137.)

spiralisch um die zu verwebenden Seidenfäden und Darmsaiten wickeln. Weit kostbarer aber als das alles kamen den Männern die Kleinodien und Schmucksachen zu stehen, womit man Hals und Hände behing und bei jedem Heraustreten vor die Blicke anderer die Kleidung und Frisur besäete. Und nicht minder wirtschaftete man verschwenderisch durch die Bäder, welchen die seltensten Essenzen und Aromatica des Orients zugesetzt wurden, um den Körper förmlich mit Parfum zu durchtränken. Für die eigentliche Hautpflege galt dagegen als Hauptmittel, daß die Geduldigen sich nächtens auf Gesicht und Büste dicke Schichten von rohem Kalbfleisch binden ließen, welches vorher etliche Stunden in süßer Milch gelegen hatte! Wozu man freilich noch hunderterlei spezielle Salben und Narden anwandte. Aber auch

in der Sorge für die Haut hatte die künstlich gepflegte Natur dem völligen Siege unnatürlicher Kunst nur zu bald und dauernd zu weichen. Der Absolutismus der Puder und färbenden Schminken, dem die romanischen Frauen sich in allen Ländern und Zeiten immer wieder in die Arme werfen, senkte sich herrisch über Venedig herab, begrub die junge und natürliche Schönheit unter den dicken, mörderischen Lagen des Weiß und Rot und allen egalisierenden Notbehelfen alternder Koketten.

Die Männer Venedigs waren nicht so thöricht, daß sie einzeln den hoffnungslosen häuslichen Krieg eröffnet hätten gegen die Putzsucht und die Übergewalt der Gemütsbeherrscherin Mode. Sie machten es, wie überall in jenen wenig doktrinären, aber praktisch klugen Zeiten: sie gingen solidarisch vor und suchten durch öffentliche Verordnungen ihr Ziel zu erreichen. Venedigs Kleidergesetze sind dem Hauptzweck nach keine puritanischen Erlasse gegen die oft übermäßigen Dekolletierungen, die die Mode vorschrieb. Sie gehen vielmehr ausdrücklich von dem drohenden finanziellen Ruin der Männer aus, sind durchaus Luxusgesetze. Vor allen Dingen wenden sie sich gegen die Perlen, die also am kostspieligsten gewesen sein müssen. Immerhin lassen die Verordnungen noch einen recht erheblichen Spielraum. 200 Dukaten für das Kleid einer verheirateten Frau, die gleiche Summe für die Halsgehänge, oder 500 Dukaten für allen Schmuck, den man gleichzeitig anlegen wollte, das sind Grenzen, innerhalb deren man sich noch nicht wie Aschenbrödel zu fühlen brauchte, zumal das Summen von sehr viel höherem Kaufwert als heute waren. Und bei Veranlassungen, die eine besondere Prunkentfaltung zu rechtfertigen schienen, wurden die Verbote außer Wirksamkeit gesetzt. Derartige Gelegenheiten waren z. B. vornehme Hochzeiten — Veronese hat sie uns unter dem Vorwand der Hochzeit zu Cana in aller venezianischen Pracht gemalt — und vollends die Besuche fremder Fürsten, welchen sich die Stadt in ihrem Glanze zeigen wollte. Besuche auswärtiger Machthaber waren seit früher Zeit etwas sehr Häufiges in Venedig und waren Selbstzweck. Denn

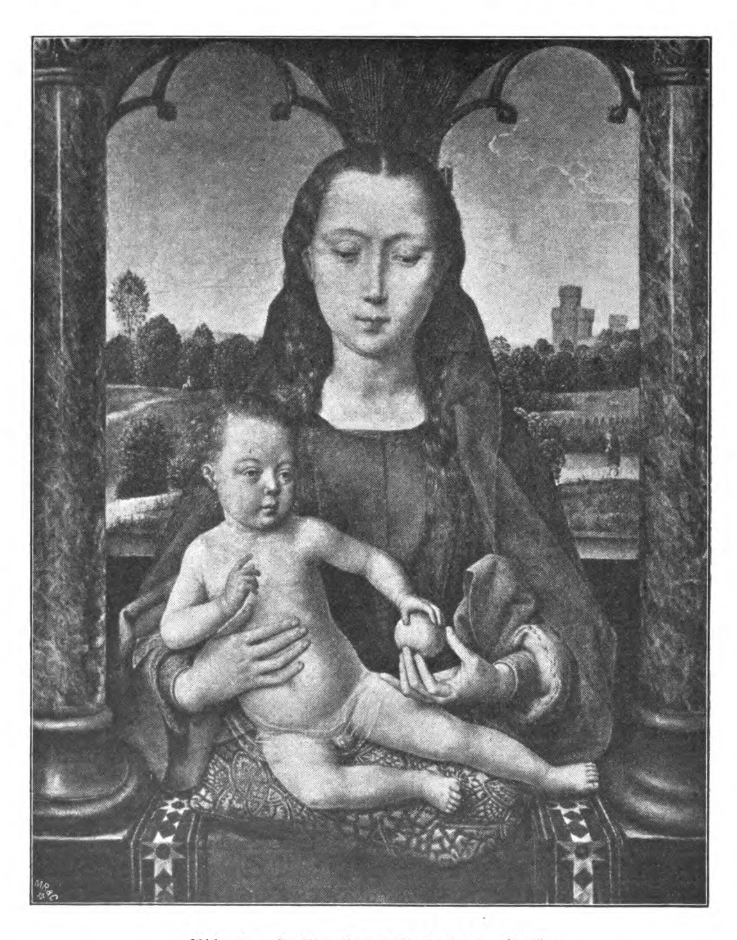


Abb. 88. H. Memling. Madonna. Berlin.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 129 u. 137.)

die ganze gekrönte und hohe Adelswelt Europas brannte vor Neugierde, alle die Pracht und Üppigkeit, wovon so viel erzählt wurde, mit eigenen Augen zu sehen.

Die Frauen kapitulierten übrigens keineswegs gefügig vor den Luxusgesetzen. Als 1457 mit solchen der Patriarch den weltlichen Stadtbehörden an die Seite trat, appellierten sie an den Papst nach Rom, und dieser benutzte gern die Gelegenheit, indem er ihre Beschwerde anerkannte, seine obere Autorität über den venezianischen Sondermetropoliten in eine angenehme Erinnerung zu bringen. Oder als die durch Nutzlosigkeit früherer, sanfterer Einschränkungen erbitterten Behörden radikal verfügten, nunmehr seien überhaupt alle Perlen amtlich abzuliefern, da gaben sie gefälschte ab — jene volkstümlich gewordenen Perlennachahmungen, wie man sie ja auch heute in Italien zahlreich in den Läden sieht, entweder die mit Wachs und Perlenessenz getränkten alabasternen, sog. römischen Perlen, oder in unserem Falle wahrscheinlich Erzeugnisse der venezianischen Glasindustrie. Und allgemeinhin halfen sie sich durch das frauliche Mittel passiven Widerstandes.

Im übrigen werden wir gut thun, festzuhalten, was immer gilt: daß das, was am meisten erzählt und worüber kritisiert wird, was sich am breitesten macht, nicht immer alle Frauen charakterisiert, daß immer solche übrig bleiben, welche nach Petrarcas bekanntem Worte un bel silenzio ehrt. Man dürfte doch auch das moderne Venedig an der Seine nicht ganz allein nach seinen Modedamen, seinen Courtisanenphotographien und seiner Demi-vierges-Litteratur beurteilen. —



Abb. 89. Meister Wilhelm. Madonna mit Katharina und Barbara. Köln. (Zu Seite 130.)

Venedig hat das ringende Neuwerden der Kunst, welches im übrigen Italien in einer Stufenfolge wichtiger Problemstellungen und ästhetischer Wandlungen vor sich geht, überhaupt nicht mitgemacht. Für das herbe realistische Streben eines Masaccio und des nachfolgenden mittleren Quattrocento, für die ernste Wucht und Kraft eines Michelangelo wäre in der lebenslustigen und

reichtumsfrohen Stadt, deren ganzer Ernst sich auf das merkantile und politische Wesen konzentrierte, kein Platz gewesen. Das ältere Venedig hat niemals aufgehört, von seiner Malerei wesentlich eine liebenswürdige Führung zu konventioneller Andacht und festtäglicher Erhebung und in allem eine wohlthuende Anmut zu begehren. Der byzantinische Ursprung dieser Kunstweise liegt bereits fernerab, aber ihre Geschicklichkeit bleibt ziemlich erhalten. Ihre charakteristischen Regeln sind in ihrer Strenge verblaßt, aber man erkennt sie noch in Zeichnung und Kontur, so sehr sie längst von einer bloßen technischen Routine gehandhabt werden. Erst um diejenige Zeit, da Venedig veranlaßt war, sich aufmerksamer auf die terra ferma, die italienischen Staaten, die abendländische Politik zu richten, erlangt nun auch die Malerei Paduas einen Einfluß auf Venedig und bringt Anregungen. Aus dieser Zeit interessiert hier vor allen Carlo Crivelli († 1493) mit seinen Frauen, die man uns freilich um diese Zeit immer nur erst als Madonnen und Heiligengestalten zu zeigen vermag. Venezianerinnen aus dem wirklichen Leben der höheren Stände sind dies übrigens kaum. Denn, wiederholen wir es ohne Umschweife: die wirklichen Damen Venedigs sind durchweg auffällig stark und zwar werden sie es schon in jungen Jahren mit unheimlicher Geschwindigkeit. Man verfolge dies nur einmal an Tizians Tochter Lavinia, deren Stationen sich aus den Gemälden des Vaters zusammenstellen lassen, oder an sonstigen wiederkehrenden Modellen, die der Sphäre bequemerer Lebensführung angehören. Offenbar aus letzterer, aus der ortsüblichen Nichtsthuerei der Frauen, soweit sie nicht den unteren, sich redlich plagenden Schichten angehörten, haben wir diese durch lange Jahrzehnte durchgehende und auch litterarisch angedeutete Erscheinung zu erklären: die schweren Körper, die weichen, lagernden Flächen, die geringe Modellierung, die aus den Bildnissen sich aufdrängende eigentümliche Ideenverbindung mit reifen schwellenden Weizenähren oder mit Bäckerlädenduft, dies ganze je ne sais quoi, welches am besten vielleicht durch den Münchener Ausdruck „melbern" charakterisiert wird. Nicht, daß die venezianische Kunst unter allen Umständen die Frauen so geschildert hätte. Im Gegenteil, auch sie kennt das strengere oder doch das maßvolle Ideal, und eben in der Gestaltung und Schilderhebung des letzteren, der blühenden goldenen Mitte, hat sie ihren weltläufigen Ruhm als Frauendarstellerin begründet. Crivelli nun steht jedoch noch inmitten der strengeren Überlieferung und hat persönlich eine deutlich archaisierende Neigung: mit seinen zarten Madonnen von schmalem Gesichtsoval, mit ihren regungslosen Blicken, ihren eckigen, gezierten Bewegungen, ihren blutleeren Lippen, ihren zierlichen oder jedenfalls



Abb. 90. H. Memling. Bathseba. Nördlingen. (Zu Seite 128.)

nicht starken Körpern, die er in wundervolle venezianische Prachtgewänder hüllt und auf brokatbezogene Throne setzt (Abb. 69). Seit der Zeit, da das moderne Präraffaelitentum erobernd das Festland überzog und der neue Modegeschmack nach kunstgeschichtlichen Erscheinungen ausschaute, die er wieder entdecken und neben Botticellis lieblich-ungesunden oder nervösen Gestalten wichtig machen könnte, da hat sich der stöbernde Wetteifer auch nach Venedig gewandt und den guten Crivelli hervorgezerrt, wobei man sich denn in gewaltsamer Anempfindung überbot. So sollen denn nun in einem Buche, das überhaupt mehr Ekstase als Geschichte ist, diese Madonnen „fin-de-siècle“ sein, ihre Mienen Perversität ausströmen, die Edelsteine ihres Schmucks von Blutstropfen erzählen; „wir sagen uns auch, daß diese Kultur, die uns betäubt wie fremder Duft aus seltenen Blumen, schon überreif, dem Welken nahe sein muß. Carlo Crivelli . . . ist ein Hoherpriester jener schauerlichen und verruchten Schönheit, vor der man Heiliges und Unheiliges zugleich denken muß, an weiße Meßgewänder, das kalte Leuchten der Monstranz und alte lateinische Hymnen, aber auch an heißbrennende Lippen, duftende Nächte im Frühsommer und an tutte le cose impure. Es bedurfte einer vielhundertjährigen Kultur, um Carlo Crivelli hervorzubringen, er kündet das Vornehmste und Sublimste — ein Schritt weiter hieße Parodie.“ Vor diesen religiösen, aus der befangenen Konvention der Mienen überhaupt noch nicht gelösten Frauendarstellungen — Crivellis junge Männer tragen dasselbe Gesicht — mit ihrer möglichst gut gemeinten Kostbarkeit in Gewand und Aussteuer und mit den Guirlanden aus Äpfeln, Birnen, Zuckergurken, die der brave Maler nach seiner besonderen Vorliebe um sie herumhängt, da ist dergleichen perverse und flunkernde Phrase, worin sich heute leider mehr als ein Autor gefällt, allerdings schon Parodie.

Um die Zeit Crivellis haben Gentile Bellini († 1507) und der jüngere Vittore Carpaccio († um 1522) reizvolle Bilder aus dem venezianischen Leben geschaffen, teils unter dem Anlaß der von ihnen zu erzählenden kirchlichen Legenden, teils auch schon vorwandlos im Nachbilden der realen Wirklichkeit, und es wimmelt auf ihren Gemälden von Porträts, ganz ebenso wie dies zu Florenz bei Benozzo Gozzoli und bei Ghirlandajo der Fall war. Höchst bezeichnend führt uns ein Bild des Carpaccio zwei Venezianerinnen des Quattrocento vor (Abb. 71). Ich kann mich wiederum nicht entschließen, so bereitwillig, wie es die jüngeren Kunsthistoriker thun, in den Frauenschilderungen der Venezianer alsbald die Courtisane zu erkennen. In diesem Falle spricht, trotz der Bezeichnung des Museumskatalogs, die Kopfmütze direkt dagegen, das Kostüm nicht dafür. Denn auch im Quattrocento Venedigs war nach öffentlich anerkannter Sitte ein äußerliches Erkennungszeichen der verschiedenen Stufen des Frauenlebens vorhanden. Die jungen Mädchen trugen eine Art feines helles Kopftuch, was den Nichtjungfrauen und der Halbwelt bei schwerer Ahndung verboten war; die ehrbaren Frauen trugen kleine Sammetkäppchen oder Häubchen, die in der Mode nur die Form wechselten und die mehr oder minder kunstvolle Herrichtung der Haare nicht verhüllten. Zur Schlafenszeit wurden naturgemäß beiderlei Arten der Kopfbedeckung abgelegt und die Haare zweckmäßig befestigt, meistens wohl geflochten aufgesteckt. Die Dekolletierung der Frauen auf unserem Bilde entspricht nur allgemein venezianischer Sitte und war etwas von dem, was im Wechsel der Mode, sogar für das schwarze Trauergewand der Witwe, stabil blieb. Zeitgenössischen Reisenden, die die Lagunenstadt schildern, erscheint der starke Ausschnitt der Venezianerinnen bemerkenswert genug, um des öfteren davon zu sprechen, und sie behaupten, sich gewundert zu haben, daß den Damen der Nobili, in deren Familien sie eingeführt worden, die Kleider nicht von den Schultern herabgeglitten seien. Das Kennzeichen der Courtisane ist nun weiter das Paradieren am Fenster an der Straße, welches die weltweise Signorie ihnen sogar befahl, um eingestandenermaßen durch ihre Augenfälligkeit ärgeren Übeln und Verirrungen vorzubeugen. Bei jenem Bilde dagegen haben wir mit zwei Damen, offenbar Schwestern zu thun, die mit der Toilette und damit mit aller Beschäftigung ihres täglichen Daseins fertig sind, aber nun keineswegs für Männeraugen posieren wollen, sondern ganz mit sich allein sind.



Abb. 91. Kölner Schule. Maria im Grünen. Mit Stifterfamilie. Berlin.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 130.)

Kaum etwas kann die Inhaltsarmut des venezianischen Frauenlebens trostloser wiederspiegeln, als die Mienen dieser beiden, ihr leeres Herumhocken auf dem weltentrückten Altan, ihr zweckloses Spielen mit allerlei Getier, welches in Venedig, zumal das weiße Hündchen nebst dem dienenden Zwerg, das beliebte Zubehör der Damenwelt war. Im linken Hintergrunde des Altans stehen auch die Calcagnetti, die Stelzschuhe, die man ursprünglich des Straßenschmutzes wegen verwendete, dann aber zur Modesache machte und im Laufe der Zeit immer unsinniger, bis zu einem halben Meter erhöhte. Wenn sie, vom Gewand verborgen, den Frauen in der älteren Zeit nicht unvorteilhaft eine verlängerte Unterfigur gaben, so wurden sie doch gegen das Jahr 1600 durch ihre übertriebene Höhe derartig unbequem, daß ihre Trägerinnen auf dem kurzen Wege zur Gondel von ihren Dienerinnen oder vom Cicisbeo

mühsam gestützt werden mußten. — Voller Rätsel für uns bleibt hingegen ein anderes, in den frischen Farbenkontrasten des Originals überaus reizvolles Bild, welches im Städelschen Museum aufbewahrt und neuerdings dem Bartolommeo da Venezia zugeschrieben wird (Abb. 70). Wirkt in diesem Falle die Enthüllung des vom Miederpanzer ruinierten Körperchens peinlich und paßt sie seltsam zu dem weißen Kopftuch, das dem anständigen Bürgermädchen gebührt, so weisen wiederum die in blondem Goldschimmer leuchtenden Haare mit ihrer Auflösung in Spiralen die ganze Künstlichkeit auf, welche Brennschere und Geduld der extremen Modedamen hervorzubringen im stande waren. Der dunkelgrüne Kranz auf dem Weiß, die Rubinen im Schmuck, das kindliche, zierliche Gänseblumensträußchen in der etwas befangen erhobenen Hand fügen dem allen eine eigentümliche Phantastik hinzu. Vielleicht ist lediglich ein Einfall spielender Laune oder ein malerisches Experiment die ganze Logik gewesen, die den Schöpfer des feinen Bildchens geleitet hat.



Abb. 92. Dürer. Eva. Madrid.
(Zu Seite 132)

Mit dem dreifaltigen Namen der Bellini treten wir schon vor Carpaccios Hauptwirksamkeit in die Zeit einer engeren Fühlung der venezianischen mit der übrigen italienischen Kunst ein, während gleichzeitig die 1473 nach Venedig gebrachte burgundisch-niederländische Technik der Ölmalerei sich rapide in Italien weiter ausbreitet. Der Vater Gentiles und Giovannis, Jacopo Bellini, war jahrelang in Florenz gewesen, der große Andrea Mantegna zu Padua hatte Jacopos Tochter Nicolosia geheiratet, die Schwester jener beiden, die das Verdienst und den Ruhm des Vaters weit hinter sich ließen. Giovanni Bellini († 1516) ist derjenige, der kühn und frei bewußt die venezianische Kunst vollends hinausleitet aus der sakralen Sphäre in das Reich des weltlich Selbstberechtigten und Heiter-Schönen. Seit seiner Zeit wird Venedig die Stadt der großen Porträtisten, auch schon für die übrige Welt. Er selber hat eine Anzahl berühmter Persönlichkeiten in Einzelbildnissen festgehalten, darunter Isabella von Este, die kunstsinnige Herzogin von Mantua.

Und in seinen zahlreichen Madonnen gibt er wundervolle Schöpfungen eines nun auch hier erstrebten, durch künstlerische Naturbeherrschung und veredelnde Kunst gewonnenen Frauenideals (Abb. 72 f.). Das letztere deckt sich mit dem florentinischen nicht. Bellinis Madonnen kennen jenes naive, von Andacht unbekümmerte Spielen junger seliger Mütter mit ihrem Knaben nicht, das Raffael in seiner Florentiner



Abb. 93. Dürer. Maria. Berlin.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 133.)

Zeit so gerne schildert, und sie haben auch selten die sichere, innige Ruhe der Madonna della Sedia. Ihr Blick bleibt zumeist — noch mehr bei den durch unsere Abbildungen nicht vertretenen — ein scheues, leise melancholisches, zuweilen ein ganz bißchen dümmliches Staunen, das in nichts heranreicht an das überirdische Verwundern der in des Himmels lichte Räume einschwebenden sixtinischen Maria. Eher noch erinnern sie durch ihr Wesen, durch dasjenige, was dem Modell abzugewinnen ist, an Peruginos in frommer Einfachheit anmutige Gestalten, ohne doch künstlerisch mit ihnen verwandt zu sein oder ihnen äußerlich zu gleichen.

Andere Künstler, zumeist seine Schüler, folgen dem Giovanni Bellini nach, nicht größere Pfadweiser im Reiche des Schönen, aber kühnere Stürmer und Erfinder. Und

sie gelangen unter anderem dazu, den venezianischen Frauendarstellungen den jungfräulichen Kopfschleier der Madonna oder das Brokatgewand des höchsten irdischen und himmlischen Festschmucks hinwegzureißen. Die Bella, die schöne Venezianerin, früher nur unsicher und halbverschämt gewagt, wird jetzt zu einem wichtigen Selbstzweck der Kunst. Und mit der Bella alsbald die Ignuda. Das späte Mittelalter hatte Eva gebildet und sie ohne sondere Absicht und daher auch ohne Widerspruch mit ihrer gotischen Unsinnlichkeit zwischen die biblisch-plastischen Gestaltenserien der Kirchenportale eingereiht. Dann hatten Botticelli und Zeitgenossen von ihm, durch poetisch-litterarische Ausgänge der Idee bestimmt, ihre teils in argem unschönen Realismus befangenen, teils durch liebliche, etwas schmerzlich angehauchte Unschuld rührenden antiken Schönheitsgöttinnen gemalt, hatte Signorelli freier und schönheitskundiger als jene das Weib in der hüllenlosen Reinheit der Auferstehung oder in der Naturfreude antik-idyllischer Szenen gemalt (Abb. 58), war von Florenz aus der Weg der Michelangelo, Lionardo, Soddoma, Raffael frei geworden.

Nun tritt um 1508 von Venedig aus das herrliche Adam- und Eva-Bild der Braunschweiger Galerie in seinem Schönheitsstolz vor die Öffentlichkeit, bezüglich dessen Autorschaft man viel um Palma vecchio (um 1480 — 1528) und Giorgione (1470—1511) hin- und hergestritten hat,



Abb. 94. Kranach. Judith. Wien. (Zu Seite 134.)



Abb. 95. Hans Holbein. Die Gattin des Bürgermeisters Jakob Meyer. Basel. (Zu Seite 135.)

um schließlich im Kompromisse zu enden, welcher es beiden gönnen will (Abb. 74). Giorgione aber, wo er für uns der unbezweifelte Urheber ist, taucht in satte goldige Glut der Farben seine edelschönen Madonnen (Abb. 75), seine reichen Landschaften mit Fels, mit Rasen und prächtigen Bäumen, mit fernen Städten und nahen Brunnen, Gewittern und Sonnenschein, mit Lautenspielern im Grün, mit gewaffneten Beschützern der Schönheit und blühenden, durch freie Künstlerphantasien sich enthüllenden Frauen. Und Giorgione auch, er gibt die vielleicht früheste, jedenfalls die wichtigste der frei in ihrer Schönheit vor stimmungsvoller Landschaft hingestreckten Ignuden, das weltberühmte, früher auf Tizian zurückgeführte und doch niemals von Tizian erreichte Frauenbild (Abb. 76). Oder mit anderen Worten: die vollkommenste Darstellung des venezianischen Schönheitsideals. Vergleichen wir dieses Antlitz mit dem Lionardo-Raffaelischen, so finden wir eine grundsätzliche Abweichung der beiderseitigen Ästhetik von Form und Gestaltung nicht mehr. Nur der Unterschied bleibt, daß bei den Florentinern das Gebilde, um vollendet zu sein, vor allem auch nach Geist und Inhalt strebt, der Venezianer dagegen als schönheitsrichtender Paris auf Hera und Pallas verzichtet und nur allein auf Aphrodite blickt. Mit anderen Worten, daß er schlechtweg die Vergöttlichung der Sinne und Veredelung des bloßen Liebreizes, gerade auch desjenigen im Antlitz, erstrebt.

Daher kann auch das sehr irdische Motiv der Toilette vollkommen für die Darstellung ausreichen. So bei einem Wiener Bilde, wo eine Venezianerin mit Hilfe des Spiegels ihr Haar bindet. Es wurde früher Giov. Bellini zugeschrieben, jetzt dem Pier

Francesco Bissolo oder Gerolamo da Santa Croce, ohne daß Sicherheit erreicht ist (Abb. 77).

Wie viel Schönes und wie viele Schönen hat der ältere Palma gemalt! (Abb. 78 f.) Aber selbst in der Braunschweiger Eva, die vor Giorgiones Venus den abwehrenden Ernst voraus hat, ist keine Gestalt wie die letztere erreicht worden. Eine in der Landschaft lagernde Schönheitshuldin Palmas befindet sich gleich der Giorgioneschen zu Dresden. Denn eifrig hat der sächsische starke August nach solchen Bildern für seine Sammlung fahnden lassen und seinen Kindermann, so hieß der vermittelnde Aufkäufer, mit reichlichen Geldern ausgestattet. Diese Palmasche Venus verdankt der Giorgioneschen alles und ist doch so sehr viel weniger einfach. Sie wirkt wie lauter Absicht, und man empfindet eine gezwungen unbequeme Situation des Modells in der Künstlerwerkstatt, während Giorgiones Vorbild wie von selbst mit einem Lächeln in die schönste und natürlichste Ruhe gesunken ist. Auch die Landschaft bleibt weit hinter der machtvollen Einfachheit der Giorgioneschen zurück. Ferner, wie oft müssen wir in Palmas porträthaften Bildern und Frauengruppen erst den wiedergegebenen Puder- und Farbenauftrag des lebenden Gesichts und das Übermaß der venezianisch schwellenden Fülle überwinden!

Einer Fülle, zu der allerdings das Blond dieser Mädchen und Frauen gewissermaßen gestimmt ist, dieses hellgoldige oder rötlichblonde schimmernde Haar, welches auch eine Unnatur und keine schöne Wirklichkeit war. Die Vorliebe des romanischen Mittelalters für die lichtere Haarfarbe war durch das Quattrocento nicht ausgetilgt worden. Zu ihr bekennt sich, ganz gleich dem Toskaner Firenzuola, sein ein wenig phrasenhafterer venezianischer Kollege aus Udine, Federigo Luigini, in seinem „Libro della bella donna". Glänzend und golden, so lautet kurzgefaßt seine Forderung hinsichtlich des Haars der schönen Frau. Dieses Geschmackspostulat steigert sich dann durch das Cinquecento hindurch noch mehr und mit solcher verbindlichen Gültigkeit, daß die Venezianerinnen ihre ganze, zum Glück reichlich verfügbare freie Zeit darauf verwendet haben, ihm gerecht zu werden. Unablässig wurden die Haare mit Essenzen gebadet, deren Zusammensetzung hier nicht weiter interessiert, zumal die Neuzeit offenbar wirksamere besitzt. Dazwischen wurden sie an der Sonne getrocknet, sorgfältig über einen breiten Strohhutrand ohne Kopf, die solana, ausgebreitet, um, sobald sie trocken waren, aufs neue mit dem eingetauchten Schwamm befeuchtet zu werden. Zeitgenössische Kupferstiche führen uns solche mehr oder minder behäbigen Damen bei dieser Beschäftigung vor. Schriftsteller beschreiben sie, wie sie auf den kleinen Belvederen der Hausdächer, umhüllt vom leichten seidenen Frisiermantel, in der Sonne sitzen, sich und ihre Haare „bratend", was dann wieder der Puder auszugleichen hatte. Des weiteren erzählen uns hiervon die Fremden nebst den ehrsamen Pilgern, und wer's nicht selbst gesehen, erzählt's wieder den anderen nach, da es nun einmal das ungefähr Wichtigste blieb, was man von den so geheimnisvoll interessanten, schönen Venezianerinnen erfuhr. Noch weit über Palma hinaus finden wir in venezianischen Bildern die Ergebnisse dieser eifrigen Damenkunst, der arte biondeggiante, wieder.

Zwischen diesen Zeitgenossen steht Lorenzo Lotto (um 1480 bis um 1550); als gebürtiger Venezianer fast eine Ausnahmeerscheinung, ein ernster, religiös und sittlich streng angelegter Mensch, ebenso ein denkender und ernsthaft strebender Künstler, der zu der Lehre Giovanni Bellinis und zu Anregungen des älteren Palma und Giorgiones auch solche des Lionardo und des mailändischen Kreises suchte. Wir geben von ihm eine Porträtgruppe wieder (Abb. 80), bei deren Betrachtung der Leser mit besonderem Interesse und Gefallen verweilen wird. Ein solches trauliches und schönes Familienbild streicht ganze Kapitel der venezianischen Sittengeschichte aus dem Vordergrunde der historischen Erinnerung hinweg, wo sie sich breit zu machen pflegen, und mahnt, doch auch für Venedig nicht auf einen edleren Sinn, eine schöne häusliche und elterliche Richtung von Herz und Bildung zu verzichten.

Schließlich bleibt Tizian mit seinen neunundneunzig Lebensjahren, die er erreicht, allein aus den Schülern der großen Zeit übrig. Sein Ruhm erreicht den Gipfel und er hat sich das ehrlich errungen, dieser große Augenerfreuer bis auf den heutigen



Abb. 96. Hans Holbein. Madonna. Dresden.
Aufnahme von F. O. Brockmann's Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 136.)

Tag. Wir werden Tizian auch nicht verkleinern, wenn wir Schwächen des Künstlers und Allzumenschliches von ihm wissen. Wollte man alle feinere Streberei und Bemühung, Alle, die aus ihrem „Geschäft“ etwas zu machen verstanden, aus der Geschichte der Kulturwerte ausstreichen, es fiele allzu viel Bedeutendes und Wichtiges hinweg. Wir werden vielleicht den anders gearteten Egoismus vorziehen, nicht mitzuthun, aber wir werden zugestehen, daß der tüchtige Mann zumeist nur durch eine gewisse Mache und beispielsweise durch Freundschaften, wie die des Tizian mit Pietro Aretino war, an die richtige Stelle und zu derjenigen Anerkennung gelangt, die die volle Entfaltung seiner Gaben erlaubt. Tizian wird der Maler der großen europäischen Welt; die hohen Herren des Auslandes mochten, wenn er sie malen sollte, die Gelegenheit benutzen, nach Venedig zu kommen, in sein geselligkeitsfrohes Atelier in der Via dei Biri, wo sein Haus an der Lagune gegenüber Murano einen lachenden Garten besaß, zu dem Stufen vom Portal hinanführten und von wo man auf die Lagune umherschaute und den Alpenschnee gen Nordwest erblickte. Allerdings machte er Ausnahmen, und um Karls V. willen ist der gefeierte und verwöhnte Maler sogar nach Deutschland, nach der thatsächlichen Reichshauptstadt gereist, wie man das damalige Augsburg wohl nennen kann.

Tizian ist der gerechte Haushalter des Erbes, das er antritt, und häuft die köstlichen Zinsen hinzu. Neben den zahlreichen Porträts und großen Historienbildern, welche Fülle von Frauenreiz hat er verewigt und in das Bernsteingold seiner Farbenkunst getaucht! Bald als Madonnen, sei es daß er in ihnen vornehme Edelfrauen oder anmutige, liebenswürdige Bürgerinnen wiedergibt, bald als die glieder-üppigen, koketten Magdalenen des Modegeschmacks, deren Kasteiung lediglich in der Armut an Gewand besteht, das sie mit raffiniert berechneter Ungleichmäßigkeit durch ihre blonde Haarflut ersetzen; bald in dezent oder auch indezent gewandeten musikalischen Unterhaltungen junger Männer und Frauen, bald im einfachen, kostümschönen Bildnis, bald in mythologisch-bacchantischen Genreszenen, bald in Allegorien, endlich in der Ignuda, ob sie nun durch Attribute und Amorknaben als Danae, als Venus gekennzeichnet wird, oder ob sie in lässiger Gemütsruhe auf alle Mythologie verzichtet. Tizian ist derjenige Maler,

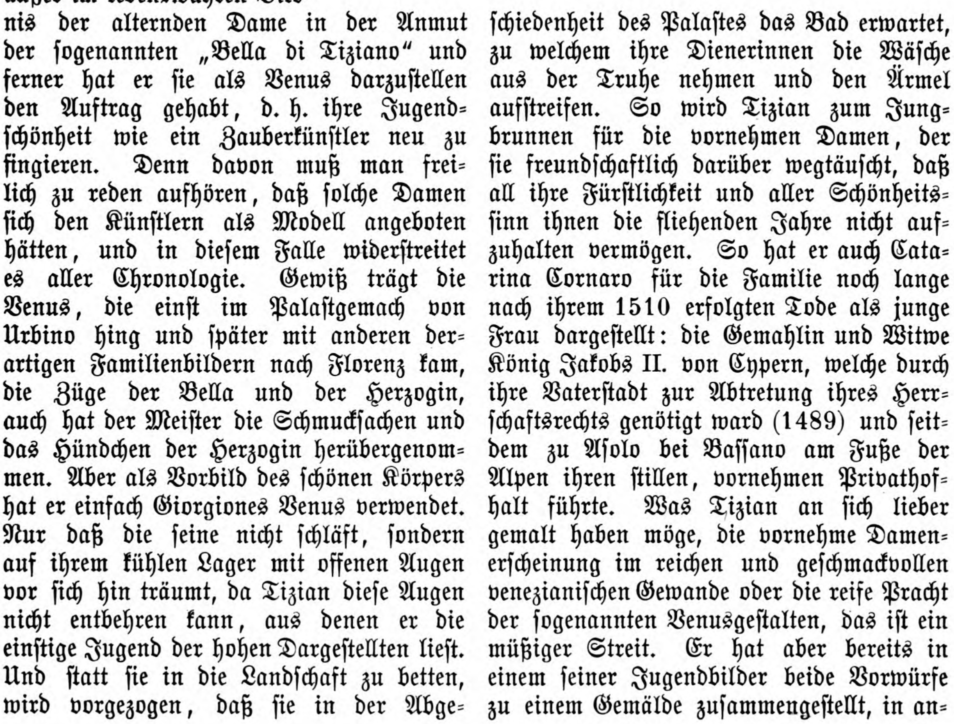


Abb. 97. Bildnis der Philippine Welser. Schloß Ambras. (Zu Seite 137.)



Abb. 98. Weibliches Bildnis. 1533. Stuttgart. (Zu Seite 133.)

dem es auch wichtiger dünkt, vornehmen Leuten künstlerisch gefällig zu sein, als auf einem starren und trotzigen Künstlerprinzip zu beharren. Wie lebensvoll hat er den König Franz I. von Frankreich bloß nach einer übersandten Medaille zu malen gewußt! Die fürstlichen Zeitgenossen und Zeitgenossinnen, die ihm sich anvertrauten, konnten sicher sein, in aller Ähnlichkeit und gleichzeitig schön und vorteilhaft auf die Nachwelt zu kommen. Und denen, die in ihrer Jugendblüte noch keine Gelegenheit gehabt hatten, von Tizian porträtiert zu werden, ist er sogar behilflich gewesen, diese Versäumnis nachträglich zu ersetzen. So malt er das rekonstruierte Jugendbild der Isabella von Este und das ihrer Tochter, Eleonorens von Urbino. Diese hat er mindestens dreifach gemalt: außer im lebenswahren Bildnis der alternden Dame in der Anmut der sogenannten „Bella di Tiziano“ und ferner hat er sie als Venus darzustellen den Auftrag gehabt, d. h. ihre Jugendschönheit wie ein Zauberkünstler neu zu fingieren. Denn davon muß man freilich zu reden aufhören, daß solche Damen sich den Künstlern als Modell angeboten hätten, und in diesem Falle widerstreitet es aller Chronologie. Gewiß trägt die Venus, die einst im Palastgemach von Urbino hing und später mit anderen derartigen Familienbildern nach Florenz kam, die Züge der Bella und der Herzogin, auch hat der Meister die Schmucksachen und das Hündchen der Herzogin herübergenommen. Aber als Vorbild des schönen Körpers hat er einfach Giorgiones Venus verwendet. Nur daß die seine nicht schläft, sondern auf ihrem kühlen Lager mit offenen Augen vor sich hin träumt, da Tizian diese Augen nicht entbehren kann, aus denen er die einstige Jugend der hohen Dargestellten liest. Und statt sie in die Landschaft zu betten, wird vorgezogen, daß sie in der Abgeschiedenheit des Palastes das Bad erwartet, zu welchem ihre Dienerinnen die Wäsche aus der Truhe nehmen und den Ärmel aufstreifen. So wird Tizian zum Jungbrunnen für die vornehmen Damen, der sie freundschaftlich darüber wegtäuscht, daß all ihre Fürstlichkeit und aller Schönheitssinn ihnen die fliehenden Jahre nicht aufzuhalten vermögen. So hat er auch Catarina Cornaro für die Familie noch lange nach ihrem 1510 erfolgten Tode als junge Frau dargestellt: die Gemahlin und Witwe König Jakobs II. von Cypern, welche durch ihre Vaterstadt zur Abtretung ihres Herrschaftsrechts genötigt ward (1489) und seitdem zu Asolo bei Bassano am Fuße der Alpen ihren stillen, vornehmen Privathofhalt führte. Was Tizian an sich lieber gemalt haben möge, die vornehme Dameneerscheinung im reichen und geschmackvollen venezianischen Gewande oder die reife Pracht der sogenannten Venusgestalten, das ist ein müßiger Streit. Er hat aber bereits in einem seiner Jugendbilder beide Vorwürfe zu einem Gemälde zusammengestellt, in an-



mutiger Landschaft am Brunnen und durch ähnliche Schöpfung freier, etwas geheimnisvoller Einbildungskraft, wie sein Jugendgenosse Giorgione, der damals noch lebte, es gern hatte. Wir meinen jenes herrliche Bild der Galerie Borghese, um dessen Sinn als Amore sacro e profano, himmlische und irdische Liebe, die nach Titeln und Unterschriften begehrende Nachwelt seit Jahrhunderten herumrät (Abb. 82). Mag an der Komposition der auf dem Brunnenrand sitzenden Figur etliches Störende verbleiben, mag ihr eine eigentliche Eleganz des Körpers mangeln, so vertritt sie in der fraulichen Reife blühender Sinnenschönheit, mit ihrem guten Kopf und geradlinigen Profil, ihrem satten Blond aufs Beste die wesentlichen Richtungen der Bellinischen Schule und speziell Tizians. Das Körperliche der melischen Venus findet in ihr, natürlich ohne eine direkte kunstgeschichtliche Beziehung, seine venezianische Auferstehung.

Paris Bordone (Abb. 83 f.) ist Tizians früher und rechter, etwas begrenzter Schüler, Tintoretto (Abb. 85) und andere wandeln gleichfalls auf diesen Wegen, aber wir empfinden doch schon eine andere Generation und ein nahendes Herabsteigen von der Höhe vollendeter Kunst. Noch einmal geht ein glänzender Malerruhm über Venedig auf und von Venedig aus in die Welt, durch Paolo Veronese. Er wäre freilich schon ohne die ganze respektable Höhe seines Könnens der von der Fama getragene Künstler geworden. Denn Veronese malt ausführlicher als Alle den Prunk der Feste und Kostüme, worin Venedig zu seiner Zeit, um die Mitte des Cincequento herum, den Gipfel erreichte. Er malt die Seide, die Spitzen, den Samt, den Damast und Brokat, die weiten schönen Hallen, die festlichen Tafeln mit schimmerndem Goldgerät, mit neu eingekleideten Dienerschaften und vornehm prächtigen Festgenossen zu Gastmahl und Hochzeit, malt Schönes und Herrliches genug mit reichem Verdienst — und dennoch, wir wenden uns mit leichter Ermüdung ab von all diesen Patriziern und ihren Frauen, die nur zu sehr die inhaltsleeren, geschminkten Damen der Zeit sind, von all dieser Dekorationsfülle über dem Text der Bibel und dem Prunk des Venezianertums. Und von Veroneses feinem Silbergrau, seinem Blau und Violett, seiner kühlen weltmännischen Vornehmheit hinweg würdigen wir aufs neue die Sonnenwärme, die in Bellinis edlen Schöpfungen, in Giorgiones Phantasien, in Tizians Mythologien pulsiert und das Wangenrot ihrer Frauen wie mit bräunlichem Golde durchflutet.

* * *

Abb. 99. Rubens. Helene Fourment. München.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 138.)

Niederlande und Deutschland.

„Uns bleibt ein Erdenrest
zu tragen peinlich . . .“

Weit hinter Italien und seiner Renaissance bleibt für unser besonderes Thema, soweit wir — natürlich nicht prinzipiell, aber doch einigermaßen in praxi — den Schönheitsbegriff unter Mitwirkung unserer heute erreichten Ästhetik verfolgen, das Deutschland der spätgotischen Jahrhunderte nebst den Niederlanden zurück, so viel auch hier anderweitig geleistet worden ist und selbst die Italiener angeregt hat. — Erzogen durch die allerfeinste Miniaturenmalerei auf Pergament, womit die niederländischen Städte des Herzogtums Burgund die ganze vornehme Welt Europas in Gestalt von kostbaren geschmückten Gebetbüchern und Bilderhandschriften versorgten, entsteht hier eine spezifische Kunst, die das Können des Malers, alle optischen und technischen Seiten der Aufgabe bis ins Unglaubliche an Verfeinerung steigert. Und als man zur Zeit der van Eyck, unter dem Einfluß der neuausgebildeten und ausgenutzten Öltechnik, von der Buchmalerei entschiedener zur Tafelbildmalerei übergeht, da steht diese Tafelmalerei von Brügge, Brüssel, Gent, Antwerpen in für uns geradezu verblüffender Fertigkeit von Anfang an da, wofern man eben nicht an ihre Vorbereitungsschule denkt. Diese Kunst hat schon damals das Höchste erreicht, was ein geistig einfacher, poetisch bestrebter und naiver Zeitgenosse sich unter Malenkönnen vorstellte. Und sie hat ihre überaus großen und wichtigen Verdienste. Daß sie in rasche Wechselwirkung auch mit Italien trat, kann bei den lebhaften Verkehrs- und Handelsbeziehungen beider Gebiete nicht verwundern. Sie ist voller Poesie und Realistik zugleich, das erstere hauptsächlich in der Landschaft, die sie schon in den Miniaturen so liebevoll und zierlich gepflegt hatte, das letztere namentlich im Menschen und im Porträt, die sie nun mit größtem Eifer und Ernst in ihren Kreis zieht. Aber diese Menschen sind eben noch nicht von Zeitaltern eines Dante und Petrarca, von keinem Trecento erzogen, noch von keinem geistigen Aristokratentum angeweht, an keinen Reminiszenzen und Beachtungen wiederentdeckter Antike gebildet. Und die geheimnisvolle, rasche Bildnerkraft geistig-ästhetischen Inhalts am Menschen und an seinen Generationen kann nur bestreiten, wer niemals sich gewöhnt hat, dergleichen zu sehen. Die reichen Bürger und die Heiligen der van Eyck, der van der Goes, van der Weyden, Hans Memling, Dierik Bouts werden ihre Mittelstandsgesichter, wie man sie bezeichnen könnte, nie ganz los. Es sind, sozial betrachtet, Philisterhonoratioren, sie tragen auch ihren Reichtum und ihr ängstliches, regelstarres savoir vivre lediglich als Spießbürger, als primi inter pares zur Schau. Erst von Quentin Matsys (ca. 1466—1531) an zeigen uns auch die Haltung und die Köpfe, was man von den Italienern gelernt hat.



Abb. 100. Rubens. Weibliches Bildnis.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 138.)

So führt uns denn eine van Eycksche Eva noch nichts anderes vor, als eine bewundernswert studierte und gemalte, jüngere

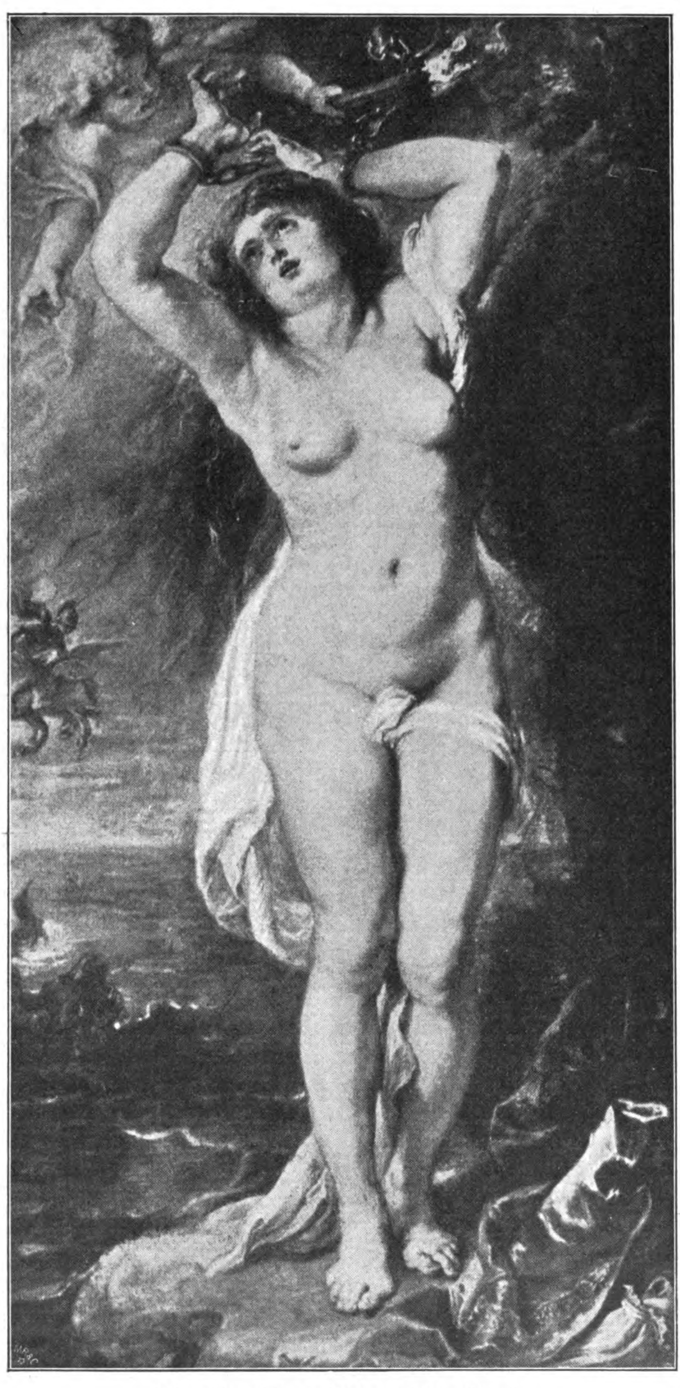


Abb. 101. Rubens. Andromeda. Berlin.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 138.)

ihre Entkleidung höchst peinlich wirkende Frau. Man denkt sofort an Kartoffelernährung, obwohl man diese damals noch nicht kannte. Daß aber diese Eva offenbar keine Ausnahme, sondern guter Typus ist mit ihren ubera, die gesund sind, aber niemanden begeistern könnten, mit ihrem ganzen, auf die Mütterlichkeit hinzielenden Bau, beweisen uns zahlreiche andere niederländische und deutsche Bilder oder Statuetten. Man ist hier eben so. Und dem Künstler geht alles in der, hier unglaublich minutiös erreichten Wahrheit auf. Wie gerne und eifrig man an sich den Menschen studierte, erhellt aus der Häufigkeit, womit immer wieder Adam und Eva gemalt worden sind, welche eben innerhalb der biblischen Stoffe und der Bildung jenes Kreises die nächste Gelegenheit boten. Von Memlings Eva mag nicht unerwähnt sein, daß sie sich wieder mehr den mittelalterlichen Idealen nähert, weil der Künstler sie sichtlich aus zarterer, poetischerer Auffassung hat schaffen wollen. Solche bekundet auch, relativ freier, eine biblische Bathseba von ihm, die wir in Abb. 90

und keineswegs zu korpulente, aber im Übermaß anthropologisch „weibliche“, durch wiedergeben. Ein ganz anderer ist Mabuse (Jan Gossaert, ca. 1470 bis 1541),

der, 1508 nach Italien gegangen, über Quentin Matsys' unverrückbare Eigengröße hinaus alles mit einmal einzuheimsen suchte, was er in Italien erlangen konnte, und darüber freilich in Forciertheit und Manierismus geriet. Aber auch so hat er vielen Einfluß auf seine Landsleute geübt und der Weg, der schließlich zu Rubens leitet, führt über ihn.

Wenn wir uns zu den Madonnen wenden, worin mit Sicherheit auch hier die lieblichste Frau geschildert werden sollte, so bringen sie auf uns letzteren Eindruck nicht hervor. Und doch haben wir sogar mit einem Ideal zu thun, das sich als bestimmter Einzelkopf festlegt und typisch bei van der Weyden, van der Goes, Bouts, Memling, Gerard David, Patinir wiederkehrt (Abb. 87 und 88), desgleichen in den öfter gemalten hl. Ursulen, in Memlings Eva rc.: eine Frau mit breit eiförmigem Gesicht, freier, ziemlich hoher Stirn mit schrägen Schläfen über breiten Jochbeinen, haarfreien Ohren, langer gerader Nase, relativ kleinem Untergesicht, kleinem Mund, und mit mehr oder minder dunklem Blond des Haars. Daß sie im höchsten Grade ehrbar und sonst in jedem besten Sinne, als Frau und als Maria, standesbewußt wirkt, ist das Eigentliche, was, wenigstens uns gegenüber, erzielt wird.

In Deutschland (nach engerer Bezeichnung) ist das Beste spätgotischer Malerei lange Zeiten zu Köln geleistet worden, welche Stadt, als Centrum des verkehrsreichen rheinischen Lebens, das zwischen Italien und den Niederlanden flutete, sowie durch ihren erzbischöflichen Stuhl und ihren Dombau dafür gewissermaßen bestimmt scheinen

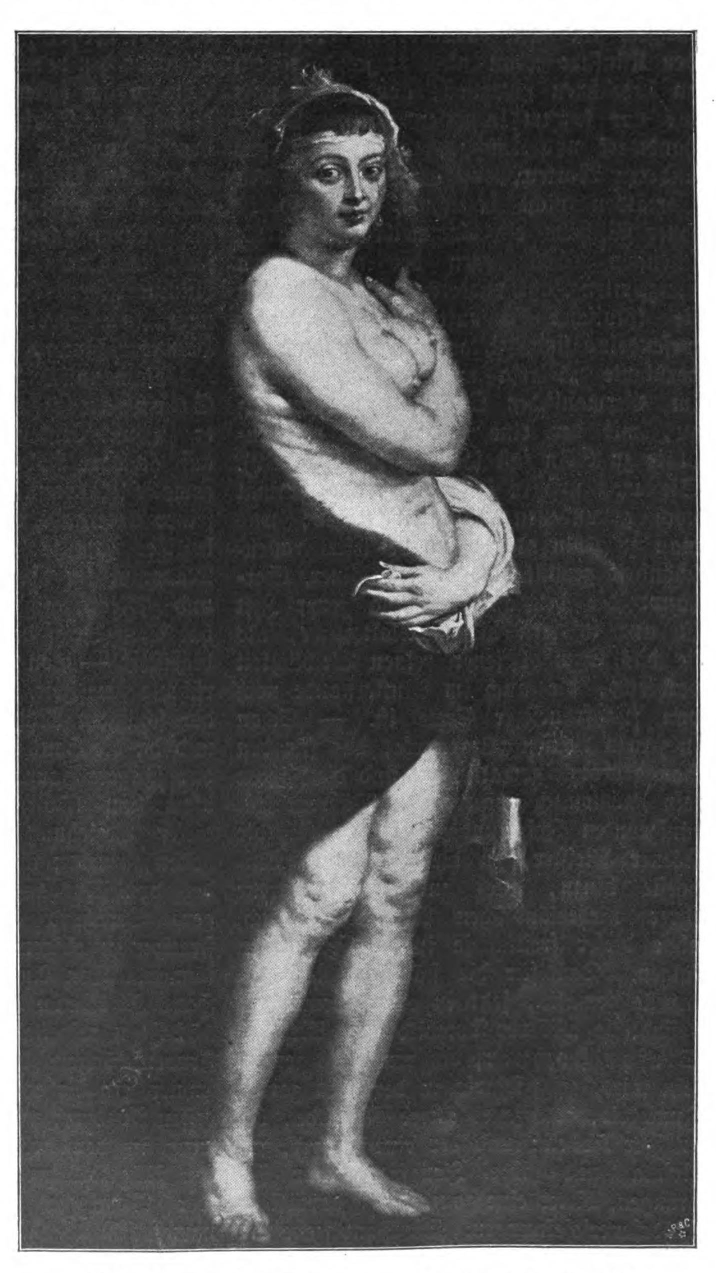


Abb. 102. Rubens. Helene Fourment. Wien. (Zu Seite 138.)

konnte. In kölnischen Archivalien von 1370—1380 kommt ein vielbeschäftigter Meister Wilhelm vor, und ihn preist auch die kulturgeschichtlich so wichtige Limburger Chronik: daß er der beste Maler in deutschen Landen war und also geachtet von den Meistern, denn er malte einen jeglichen Menschen von aller Gestalt, wie lebend. Weil aber die alte Weise über dem sorglich und treu vollendeten Kunstwerke den Künstler wenn nicht vergaß, so doch zu bezeichnen unterließ, ähnlich wie noch bis vor kurzem in unserem feinen Kunsthandwerk und Kunstgewerbe geschah, mit anderen Worten, weil der Maler auf den Gemälden nicht bezeichnet steht, so ist jener Wilhelm ein Sammelbegriff für die schönsten Schöpfungen des ausgehenden vierzehnten Jahrhunderts geworden, soweit sie kölnischer Herkunft und künstlerisch wesenseins sind. Man teilt ihm auch die berühmte „Maria mit der Erbsenblüte" im Germanischen Museum zu Nürnberg zu, mit der eine Maria mit Bohnenblüte zu Köln fast identisch ist (Abb. 89). Sie mag uns in ihrer wenn auch formal noch gebundenen Innigkeit zeigen, was man zu Köln als seelisch vertiefte Frauenschönheit gemalt hat. Diese Kölner, überhaupt die deutsche Madonna jener Zeit ist nur insofern die mittelalterliche, als sie das Symbol jener reinen Weiblichkeit verbleibt, die auch im Mutterstande noch von jungfräulicher Seele ist. — Schon in jenem kleinen Altarwerke, das für den Hausgebrauch gemalt war, sind die Farben fein harmonisch abgewogen. Während des fünfzehnten Jahrhunderts ringen sich die Kölner Meister, zu dieser ihrer Farbenpoesie hinzu, auch zu der Naturtreue ihrer niederländischen Nachbaren durch, ohne dieser freilich je in die Extreme zu folgen. Das für die städtische Rathauskapelle gemalte, jetzt in einer Domkapelle befindliche „Kölner Dombild" des Meisters Stefan Lochner, das um 1426 gemalt sein wird, zeigt Maria in derselben zarten Innigkeit, wie jenes ältere Gemälde, bei ruhiger Hoheit; und der eine Flügel, wo Ursula und ihre Jungfrauenschar sich drängen, bietet eine ganze Reihe damaliger Mädchenerscheinungen. Die Hauptszene wie die Nebengruppen sind in eine Ausstattungspracht von solcher Farbenschönheit, wie sie die italienische Malerei zu jener Zeit nicht kannte, gehüllt, zumal Stefan die Oeltechnik schon verwenden konnte. Ein anderes Marienbild (Abb. 91) führt uns mehr in das bürgerliche Leben und dessen poetische Vorstellungen. In den Jahrzehnten letzteren Bildes wird schon der thatsächliche Einfluß der Niederländer stärker bemerkbar, am meisten des Roger van der Weyden, der von den realistischen Vlaemen den poetischeren und respektvolleren Kölnern am besten gefiel. Immerhin ändert sich die Denkart und der geistige Ausdruck; von der Hoheit und prunkvollen Feierlichkeit Stefan Lochners geht man nun auch in Köln mehr oder minder deutlich, im allgemeinen zunehmend, ins Bürgerliche, selbst ins Derbe — die Passion Christi! — hinunter, und bei den Frauenszenen, bei noch so liebevoller bürgerlich-stattlicher Hauseinrichtung, ins Fromm-Gemütliche.

Alamannische Richtungen führte Martin Schongauer (um 1440—1488), indem er sie mit Lehren Rogers verband, rasch auf achtbare Höhe, die u. a. seine 1473 gemalte Madonna im Rosenhag zu Kolmar, seiner Vaterstadt, und seine vorgeschrittenere heilige Familie zu Wien zeigen. Die Madonna im Rosenhag, die den Roger- und Memlingschen Gesichtstypus trägt, hat schon durch das liebliche Motiv seit je begeistert. — Von der blühenden Stadt Ulm rühmte jene Zeit, daß sie im Schwäbischen die schönsten Mädchen und Frauen besitze, und da die Hans Multscher, Schüchlin und das jüngere Haupt der Ulmer, Bartel Zeitblom (um 1500), sich gewißlich auch in dieser Beziehung verantwortlich gefühlt haben, werden ihre Gemälde (nebst denen des von Ulm aus beeinflußten Memmingers Bernhard Strigel) als die Illustration zu obigem Urteil betrachtet werden können. Von Augsburg aus arbeitet sich Hans Holbein der ältere (um 1460 bis 1524) zu respektabler Höhe empor. „Für Frauenschönheit hatte der Künstler schon immer ein hohes Gefühl bewiesen, und dessen Ausdruck erhielt seine höchste Steigerung in den beiden heiligen Frauen auf den Flügelbildern des Sebastiansaltars in (der Pinakothek zu) München, 1516; namentlich die heilige Elisabeth ist von fast venezianischer (?), zugleich geistiger und sinnlicher Schönheit" (Zimmermann).

Nach Nürnberg, seiner Heimatstadt, brachte Hans Pleydenwurff († 1472) das Studium der Niederländer von seinen Wanderjahren heim. Sein Schüler wahrscheinlich und Gehilfe war Michel Wohlgemuth (1434—1519), der dann Albrecht Dürers Lehrer wurde. Ihm konnte der geschäftlich angelegte, nüchtern-geschickte Wohlgemuth doch nur die Grundlagen geben, aus denen dieser Größte der deutschen Malerei erwuchs. Übrigens war dieses sein Erwachsen, ist aber doch der stark und wahrhaftig sich enthüllende germanische Kern seines Wesens, seine Grundtüchtigkeit, die lebhafte, feinsinnige Empfindung für die Landschaft und dazu eine unvergleichliche Erfindungsgabe, welche die stets entsprechende, kraftvolle Form zu finden weiß. Ein eigentlicher Kolorist ist Dürer nicht und zeigt das um so deutlicher, wo er sich als solcher versucht. Dagegen ist die minutiöse und doch nicht kleinlich wirkende Feinmalerei seiner



Abb. 103. A. van Dyck. Danae. Dresden.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 138.)

sein inneres Leben überhaupt — dem Verfasser ist wohl ein Selbstcitat erlaubt — ein fortwährendes schweres Ringen, ein von Stufe zu Stufe sich fortarbeitender Entwickelungsgang, der ihn zuletzt zur höchsten Vollendung getragen hat. Wie er zu seiner Weiterbildung nach den Niederlanden und nach Italien Reisen gemacht hat, so hat er mit dem, was sein Meister Wohlgemuth ihm hatte geben können, alles vereinigt und versöhnt, was in Gent und Antwerpen, wie in Venedig und Italien für einen Mann wie ihn zu lernen war . . . Das Wichtigste, das Schöpferische in ihm Bilder im hohen Grade bewundernswert, noch mehr die einfachere Großartigkeit, zu der er sich auch über jene noch wieder hinaushebt, als er in den Münchener Aposteln das Schlußwort seiner Entwickelung spricht, das mit dem seines Lebens zusammenfällt. Zu jeder inneren Lebenshöhe sich bildend, ist Albrecht Dürer in der offenen Grundehrlichkeit all seiner Arbeit, in seiner gleichzeitigen Männlichkeit, tiefen Religiosität und warmherzigen Empfindung stets ein Meister echtester Volkskunst gewesen und geblieben. Denn eine Kunst wie die seine, mag sie sich noch so

zur Höhe und Größe erheben, bedarf keiner Vermittelung, um verstanden zu werden und zu erfreuen.

Es ist schon davon die Rede gewesen, wie er sich einen Schönheitskanon gemacht hat, um die Menschenschönheit der italienischen Hochrenaissance, die er auf seiner ersten Reise gesehen, auf gut deutsche Art durch Fleiß in ihren Regeln und Gesetzen zu erfassen. Als er dann wieder hinzugelernt hatte, da sprach er aus: daß es solche allgemeinverbindliche Idee der Schönheit, von der die Natur sich nur Abweichungen erlaube, nicht gebe, daß vielmehr die Natur alle Elemente der Schönheit in ihrer Mannigfaltigkeit enthalte und daß eben, wer jene als Künstler heraushole, sie habe. In die Zeit jenes seines Kanons fallen Dürers Adam und Eva, die wir in den Varianten von Tuschzeichnung, Kupferstich (beide von 1504) und Gemälde im Prado zu Madrid (von 1507) besitzen (Abb. 92). Schon in diesen Daten liegt, daß er hier seine persönliche Vorstellung schöner Körperlichkeit zu geben strebt, und zum Überfluß beweist es das Täfelchen, womit er ungewohnt ausführlich sein Eigentumsrecht wahrt. Rühmenswert ist das schöne Maß der Glieder, während holzgeschnitzte Evafigürchen anderer Deutscher und die plumpe kurzbeinige Judith des tüchtigen Konrad Veit von Worms rettungslos in autochthoner Spießbürgerlichkeit, im ungefähren Typus der van Eyckschen Eva, stecken bleiben. Der Kopf bei Dürers Adam und Eva, der achtmal in der Gesamthöhe aufgeht, entspricht dem theoretisierenden Kanon. Die Schultern fallen, was bei dem Stich und der Zeichnung nicht so der Fall ist, bedenklich ab, und entsprechend verrät

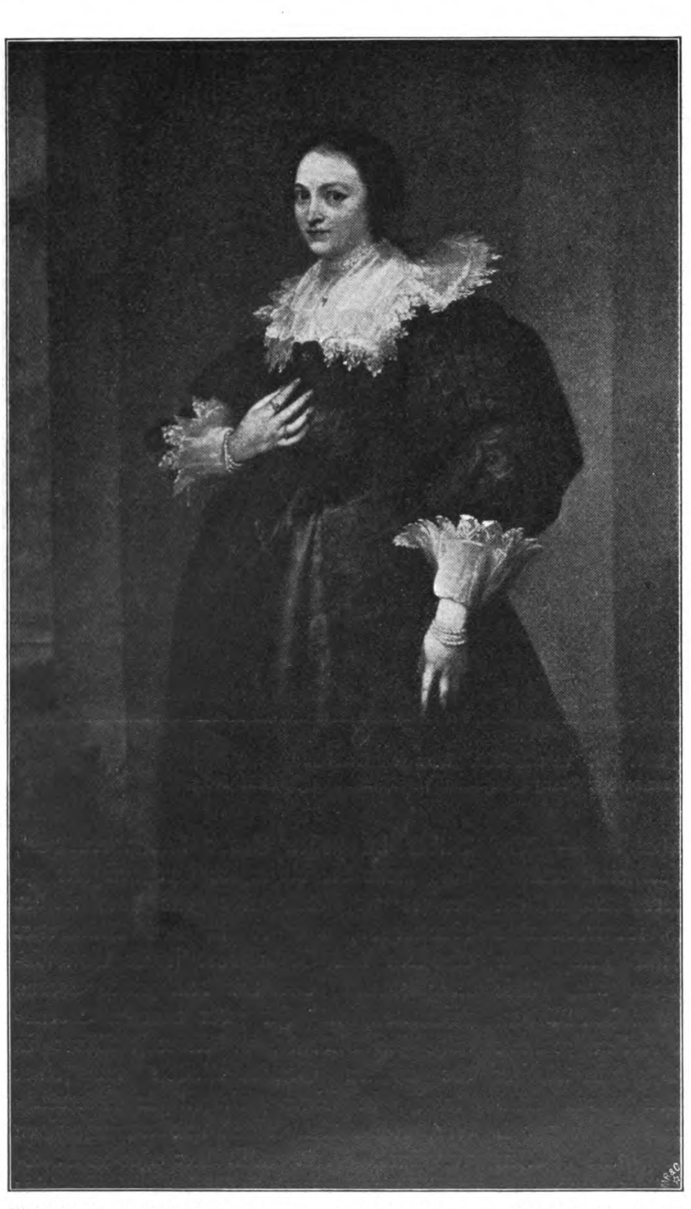


Abb. 104. A. van Dyck. Bürgermeisterin von Antwerpen. München. (Zu S. 138.)

auf dem Gemälde die tiefsitzende Brust, daß er die Figur mit teilweiser Benutzung eines nicht einmal gesunden Vorbildes — an parallele künstlerische Einflüsse ist weniger zu denken — korrigiert hat.



Abb. 105. A. van Dyck. Königin Henriette von England, Tochter Heinrichs IV. von Frankreich und der Maria Medici. (Schulbild.) München. (Zu Seite 138.)

Daß Dürer hier ein Schönheitsideal gab, sagen uns auch für sich die Gesichtszüge. Denn es ist der Kopf seiner Berliner Madonna mit ihren hellen Augen und ihrem blonden Haar (Abb. 93). Es ist nichts anderes zu denken, als daß Dürer in diesen Schultern und diesem Thorax etwas Schöneres oder natürlicher Gegebenes gesehen hat gegenüber den Arbeiten von 1504 mit ihrer robusten Gesundheit. Denn sonst hätte er wohl nicht jenen Bau auch seitdem wiederholt, 1518 in der Lukrezia. Übrigens hat sich die fleißige Sorgfalt des großen Nürnberger Meisters auch dem Studium weiblicher Körper, die er selber nicht für schön hielt, z. B. Frauen in gereiften Jahren, mit ganzer Hingabe an die Natur zugewandt. Man wird auch nicht übersehen dürfen, wie sehr dem ehrsamen Nürnberger das unmittelbare Anschauungsstudium eingeengt war, und diesen Umstand immer in Rechnung stellen.

Zu Dürers Schülern im weiteren, mittelbaren Kreise gehört der immer noch nicht bestimmte, namentlich in der Donaueschinger Sammlung vertretene Meister von Meßkirch. Seine Frauen könnten zum Beweise dienen, daß die jüngeren Maler gegen 1540 im damaligen Oberschwaben reizvolle und blühende, vereinzelt sogar ein wenig Überlegenheit offenbarende Gestalten fanden. Die deutsche Kunst steigt zumeist von ihrer Dürerschen Höhe schon wieder herab, aber auf den Geschmack und das Menschenmaterial hat sie inzwischen eine erzieherische Wirkung gethan. Eine andere Schwäbin (Abb. 98) sei nach einem Gemälde zu Stuttgart mit ihrem guten Profil und ihrem sympathischen, ruhigen Wesen beigefügt.



Abb. 106. A. van Dyck. Prinzessin von Cantecroix. Windsor.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München.
(Zu Seite 139.)

Bei vielen schätzenswerten und verdienstreichen Eigenschaften hat zu dieser Zeit Lukas Kranach (1472—1553) in seinen meistgemalten Figuren das Ärgste verübt, was der Frau durch Philistrosität des Künstlers, bei großem Können der technischen Wiedergabe, noch angethan werden konnte. Und doch hat gerade dieser Vielseitige und Vielbeschäftigte so eifrig wie kaum jemand dem stofflichen nihil humani alienum auch seinerseits gerecht werden, hat sich durch seine verschiedenen Eva, Bathseba oder Judith so gut wie durch zahlreiche Venusbilder, Lukrezien 2c. bethätigen, seine in der Landschaft ruhende Schöne so gut wie Giorgione und Palma haben wollen, von denen er sagen hörte — und auf Landschaft hat er sich wahrlich verstanden! Diese Venus à la Giorgone ist bei allem Gegenteil von graziöser Lage sogar noch erträglich, und in anderer, abhängiger Weise ist es sein Venusholzschnitt von 1506. Wir dürfen leider nicht zweifeln, daß wir in Kranachs sich am meisten wiederholenden Typen mit ihren Säbelbeinen und verdorbenen Rümpfen getreue Dokumente aus seiner lokalen Umgebung dafür erhalten, was relativ geringe Bildung und mangelnde Selbstzucht (z. B. der Körperhaltung) in Verbindung mit Schnürerei und einer viel zu schweren Kleidermasse aus dem weiblichen Geschlecht zu machen im stande waren. Daß Kranach keine eigene Rektifikation dessen im Kopf hatte, daß er sich auch seine Ideale so dachte, beweist sein Berliner Jungbrunnen, dem die alt Gekommenen jung und „schön" entsteigen. Wundervoll sind bei dem großen Können dieses Malers die Kostüme wiedergegeben (Abb. 94), und das Bewußtsein hiervon verleitet ihn gelegentlich, die nackte „Schönheit" seiner Even und sonstigen Aktfiguren durch einen roten Prachthut und ein kostbares Halsband zu erhöhen! — Ein wichtiger Frauenmaler ist Hans Baldung Grien (vor 1480 bis 1545), Schwabe von Abkunft, Dürers Gehilfe und im Elsaß heimatberechtigt. Er ist, charakteristisch genug, zu sehr Deutscher, um an der Schilderung unbekleideter Frauen, auch wenn sie ihm malerisch Selbstzweck ist, sich gleich den Venezianern motivlich genügen zu lassen. Er gibt sie daher durch beigefügte Figuren und Attribute als Personifikationen der Eitelkeit und in ähnlicher gedanklicher Begründung; er steigert in seinen beliebten Hexenmotiven die dramatische Art bis in üppigste Phantastik. Der Totentanz mit der speziellen Richtung: der Tod und das Weib, hat durch ihn seine bedeutendste Ausführung erfahren.

Die menschliche Schönheit, die der aus

väterlicher Goldschmiedestube erwachsene Dürer sein Leben durch erjagte, um sie aus der Natur herauszuholen, sie sah und erfaßte mit müheloser Sicherheit der Sohn des kundigen Frauendarstellers, Hans Holbein der jüngere (1497—1543). Mit welcher feinen Freude hat er die Baseler Kostümfiguren — offenbare Entwürfe für den Schneider, also Modeblätter — gezeichnet, diese patrizischen Frauen, deren Wandeln mit vorgestrecktem Leib — eine Folge von absatzlosen Schuhen bei lastenden Kleidern, welche von der Mode allerorten legalisiert wurde — er freilich hinnimmt. Und wie unglaublich gut hat er die junge Frau Dorothea Meyer, geb. Kannengießer, des Bürgermeisters zweite Frau, gezeichnet und gemalt! (Abb. 95) Bewußte Honoratiorenfrau ist sie ganz und gar, keine selbstverständliche Aristokratin; aber wie viel näher rückt sie uns individuell als alle, die bisher von den Deutschen gemalt worden waren! Alles Intime bei dieser Frau, deren Mann das erste bürgerlich geborene Stadthaupt von Basel wurde, hat der Künstler gesehen und wir dürfen es in ihren Zügen wieder lesen, welche bei aller Würde, die sie sich zu geben nicht versäumen, dennoch das persönliche Leben mit seiner leisen Resignation und mit seinem Hauch von Sinnlichkeit weder verbergen möchten noch sollen. Ketten um den Hals, goldene Stickerei des Hemdsaums beleben die lichte Haut; letztere wird mit feiner Berechnung des Künstlers durch die wärmeren Farbentöne des Kostüms aus dem kühlen hellen Fleischton der Blondine noch mehr ins Weiß hinübergedrückt, also leise Täuschung durch seinen Gebrauch von lauter redlicher Wahrheit erreicht; und kräftig schließt das rote, mit schwarzem Sammet besetzte Gewand die Gesamtwirkung der sorgfältig-prächtigen Inszenierung ab. Sie ist ein vortreffliches Beispiel von Holbeins großer Kunst, bei ruhig objektiver Wiedergabe der Natur das ganze Geheimnis der Persönlichkeit ohne Chikane zu verraten.

Wie aber Holbeins Vorstellung einer weltlichen Schönheit aussah, das sagen uns eher seine Lais Corinthiaca und seine mit demselben deutschen Renaissance-Gewande angethane Venus mit Amor, beide im Museum zu Basel. Wenn er hier ausgeht von einer lebenden, leichtfertigen Schönheit, so ist das von ihm gesuchte Ideal unverkennbar noch durch das Rogersche und Memlingsche mitbestimmt, welches er allerdings durchaus verfeinert. Das hochstirnige



Abb. 107. A. de Vries. Weibliches Bildnis. München. (Zu Seite 139.)

Eirund des Gesichts ist dasselbe, wie bei jenem älteren Typus und auch bei Schongauer; nur sind die Proportionen verschoben, verbessert, und zumal bei der Lais ist die bekannte normale Dreiteilung — vom Haarrand bis zum unteren Stirnrand, von da bis zum unteren Nasenrand, von da bis zum Kinn — deutlich beobachtet und inne gehalten.

Hans Holbein d. j. ist gleich Dürer der große Lerner sowohl von Niederländern wie von Italienern; namentlich haben auch auf ihn die Lombarden Einfluß geübt. Wie ganz anders in dieser Künstlerindividualität das Gesamtergebnis als bei Dürer ist, braucht nicht erst gesagt zu werden. Ihm nun ist beschieden worden, diejenige Madonna zu schaffen (zu Darmstadt und Dresden, Abb. 96), die man wohl als das deutsche Madonnenideal bezeichnet und die man mit lebhaft und breit gewordener Liebe jetzt sogar über Raffaels Sixtinische rücken will. Das mag dahingestellt bleiben, auch wenn man das heilige Gut der Dresdener nicht für Raffaels größte Schöpfung hält. Das Censieren und Numerieren bleibt immer mißlich, obwohl es jener Bildungseifer so gerne thut, der eine feste zuverlässige Reihenfolge für das Gedächtnis und für risikofreie Bewunderung haben möchte; aber der Lehrer, der in der Schule seine Jungen nach der Reihe setzt und einen zum Primus macht, geht eben nach einheitlichen Kriterien vor, in die man Raffael und Holbein, Goethe und Schiller und alle derartigen Disputpaare kaum einfangen kann. Holbeins Madonna ist, obwohl natürlich in katholischem Auftrag gemalt, doch eben gar „nicht die Heilige des Katholizismus, deren Leben mit einer wunderbaren Geburt beginnt und mit der Himmelfahrt schließt; sondern in zugleich einfacher und erhabener Menschlichkeit ist sie die bescheidenste und doch so würdevolle deutsche Mutter, deren Anmut und Haltung, je mehr man sie beschaut und aller Feinheiten inne wird, sich unauslöschlich in den Sinn prägt“ (Heyck a. l.). Dorothea Meyer, die Bürgermeisterin und Gattin des Stifters dieses Madonnenbildes, finden wir auf dem Bilde wieder zwischen der ersten Frau und ihrer eigenen, nunmehr etwa dreizehnjährigen Tochter. Das Bild ist etwa 1525 gemalt; den Ernst der Zeit, das zweifelnde Ringen der Seelen zwischen den die Welt aufstörenden Worten der Luther und Zwingli und zwischen der alten Lehre, in der man so herkömmlich und bequem dahingelebt hatte und an die man sich innerlich nun erst klammern möchte, da sie ins Wanken geriet — das alles glaubt man fast auch in den Zügen des Meyerschen Paares, das dies Gemälde gestiftet hat, sich ausdrücken zu sehen.

Holbein ging zweimal nach England und hat dort herrliche Bildnisse sowohl von deutschen Kaufleuten wie von Herren und Frauen am Hofe des achten Heinrich teils gemalt, teils mit leichter Tönung skizziert. Im ganzen entnehmen wir: derjenige feine Typus, der für die neueren Jahrhunderte sich als der „spezifisch englische“ durchgebildet hat, war zu Holbeins Zeit mit irgend welcher Sicherheit noch nicht vorhanden. Erst seit den Generationen Elisabeths, Shakespeares, Cromwells ist er durch das Aufsteigen der englischen Nation zu Weltmacht, Reichtum, zu hoher Kultur und unerreichtem Bewußtsein der eigenen, geschlossenen Nationalität herangezüchtet worden. Zu den Ahnenbildern dieses Typus mögen wir etwa den Lord Leicester im Zeitalter Elisabeths rechnen, den wir hier freilich als Mann nicht allein zwischen so viel Frauen bringen dürfen. Zeitlich darüber zurück mag es interessant und nicht unwichtig sein, wenigstens nach Keimen für den sogenannten „angelsächsischen“ — vorwiegend germanischen, aber von keltischen Beeinflussungen doch nicht freien — Typus auch in den Zeichnungen des Holbein zu spüren.

Die Zeit des Absolutismus.

„Ce sont-là les jeux de prince . . .“
Lafontaine.

Wir überspringen Jahrzehnte. Sowohl in Italien wie in Deutschland gehören sie dem künstlerischen Zehren von der großen Zeit. Nur daß auf dem Gebiete unseres Themas den Italienern ein bestimmtes Schönheitsideal, das der Hochrenaissance, vorgezeichnet bleibt. Sie mögen es verflachen, epigonisch entleeren, aber sie streben ihm doch immer wieder nach. In Deutschland mit Einschluß des burgundisch-niederländischen Reichskreises kann von einem

solchen bestimmenden Ideal wenig oder gar nicht die Rede sein. Dafür war auch dasjenige, welches wir bei Roger van der Weyden, Memling ꝛc. festzustellen glauben, nicht genügend ästhetisch fundiert gewesen. Diese Frau, mag sie bald zarter, bald mit vollerer Gesichtsbreite wiederkehren, ist doch mehr nur übernommen und nachgeschrieben worden, als daß künstlerische Überzeugung sie in selbstsicherer Theorie dauernd auf den Schild erheben konnte. Und weder Dürers Gestalten noch Holbeins Madonna erlangten die Geltung eines Kanons; sie konnten das auch nicht. Die Menschen streifen das Bürgerliche und Bäuerliche der Erscheinung zunehmend ab (Abb. 97), der ganze Geschmack hat sichtlich gelernt, er ist nun längst nicht mehr der spätmittelalterliche, er sieht und beachtet die italienischen wie die älteren einheimischen Schöpfungen, aber ein eigentliches und bestimmtes Menschenideal hat er nicht.

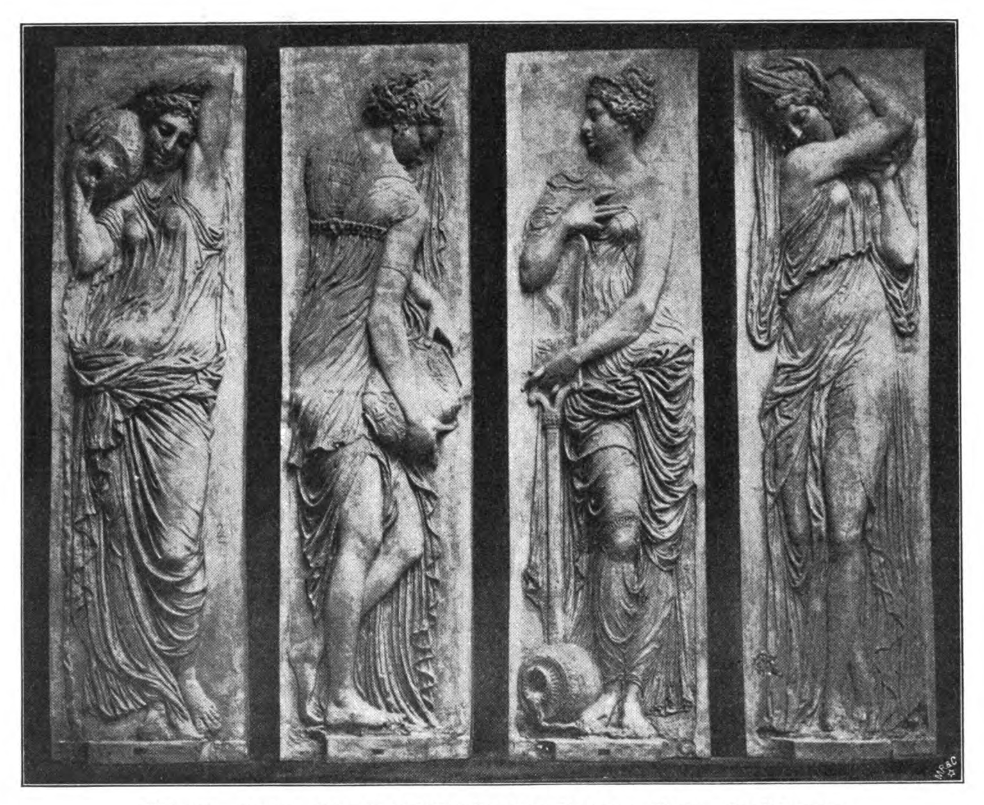


Abb. 108. Goujon. Vier (von sechs) Brunnenfiguren. Paris. (Zu Seite 140.)

1577 wurde Rubens geboren, zu Siegen in nassauischer Gefangenschaft, da sein Vater, Antwerpener Ratsschöppe, in ungebührlichem Liebesverhältnis mit der Gattin Wilhelms von Oranien-Nassau gestanden hatte. Der junge Peter Paul lernte bei Antwerpener Malern und ging 1600 nach Italien, woher eben auch die Richtung jener Antwerpener Meister gutenteils stammte. In italienischer Anschauungslehre zu Venedig, Mantua, Rom, ist er ein Eigener geworden; als solcher kam er 1608 in die Antwerpener Heimat zurück. Die Susanne des Tintoretto, die wir Abb. 85 reproduzieren, mag den Zusammenhang zwischen den Venezianern und Rubens handgreiflich vor Augen führen.

Wie lieblich und reizvoll ist seine Münchener Madonna, zu der der jüngere (Jan) Breughel den Blumenkranz gemalt hat! Aber Rubens ist vor allem der Maler des Fleisches, seines Reichtums und seiner Farben. Das Fortissimo seines Temperamentes — ohne welches er, so in dem wunder-

schönen Doppelporträt mit seiner ersten Frau in der Münchener Pinakothek, im ersten Augenblick gar nicht er selbst erscheint — stürmt über die edle Körperharmonie hinaus, die die Renaissance zuerst nach den Griechen wieder errungen hatte. Es kommt ihm gar nicht so auf ästhetisch vornehme Figuren an oder auf ein sicheres Bannen der Reize in straffe Jugendschönheit, als vielmehr auf Steigerung, auf strotzendes Leben und machtvolles Ungestüm. Ebensowenig kommt es ihm in der Farbe auf zarte Feinheit an, als vielmehr auf blühende üppige Symphonien des Weiß und Rot, wozu sich dann wundervoll die goldenen und weißblonden Haare seiner Niederländerinnen stimmen. Er berauscht sich nicht so sehr an der Schönheit der Körper als an dem Bacchantischen ihrer Nacktheit. Und man hat mit Recht gesagt, er als erster habe nach den Griechen wieder Gestalten geschaffen, die sich mit Selbstverständlichkeit in ihrer Hüllenlosigkeit bewegen. „Sie besitzen die Welt, sie herrschen in ihr und genießen das Dasein in vollen Zügen. Es gibt für sie keine höhere Macht, die sie aus ihrem Reiche vertreiben könnte, und nur der Weltuntergang selbst rafft sie dahin, aber dann stürzen sie wie kämpfende Titanen in die flammenden Schlünde der Hölle", die auf dem gewaltigen Münchener jüngsten Gericht mit grellroten Flammenlichtern über die hinabsausenden weißen und rosigen Leiber züngelt. — Diesen Künstler ficht es nicht an, daß alle Welt weiß, jenes unermüdlich gemalte üppige blonde Weib mit den ganz individuellen Gliedern (Abb. 101) ist immer wieder Helene Fourment, seine Nichte, welche 1630 der dreiundfünfzigjährige Meister als sechzehnjährige zweite Frau in sein verödetes Haus geführt hatte: die flandrische Helena, wie sie die Natur selber für seine Phantasien geschaffen zu haben schien. Aus der Vermählungszeit rührt ein Münchener Brustbild der jungen Frau her (Abb. 99), ein anderes daselbst gibt sie wenig später in großer Staatstoilette wieder. Helene Fourment hat ihrem Gatten noch eine Reihe von Kindern geboren. Für ihr Aktporträt in Wien, auf dem sie durch das bißchen herumgezogenen Pelz nur noch rücksichtsloser enthüllt wird, hat Rubens ein schon von Tizian angewendetes Motiv benutzt. Die Wirkung der gegenseitigen Farbenabstimmung im Original wird durch eine Schwarzweiß-Wiedergabe freilich nicht günstig vergröbert (Abb. 102). Dieses Bild war, wie sich von selber versteht, der Dargestellten persönliches Eigentum und sollte ihr ausdrücklich nach dem Testament verbleiben, welches im übrigen den Verkauf sämtlicher Bilder des Nachlasses verfügte.

Ruhiger, in allem gemessener tritt uns Rubens' großer Schüler van Dyck (1599 bis 1641) entgegen. Feine Abwägung tritt an die Stelle des Ungestüms, und auch die koloristische Großherrlichkeit des Lehrers bildet der Schüler, ohne an Meisterschaft einzubüßen, in der Richtung seines Temperamentes weiter. Die Eleganz der Dresdener Danae vertritt seine selbständige Gesinnung vortrefflich, wenn wir sie mit den Ignuden und Parisurteilen des Rubens vergleichen (Abb. 103). Antonis van Dyck wird aber auch darin der Erbe des großen Peter Paul, daß er die Eroberung der höfischen und vornehmen europäischen Welt durch die vlämische Porträtkunst vollendet. Rubens hatte namentlich in der großen Bilderfolge des Louvre, der Lebensapotheose der Königin Maria dei Medici von Frankreich, ein Riesenmonument höfischen Ideenkreises geschaffen. Van Dyck wurde von England aus, durch die Aufträge Karls I., dessen Gattin (Abb. 105) eine Tochter der Maria Medici war, derjenige Künstler, von dem gemalt zu sein für Schönheit, Aristokratie und Reichtum zum guten Ton gehörte. Und erstaunlich ist, was er bei seiner sorglichfeinen Durchführung in der Spanne des Jahrzehnts, in welchem sich seine Selbständigkeit richtig entfaltet, geschaffen hat. Seine in England heimgeführte Gattin, Mary Ruthven (in der Münchener Pinakothek) mag die damalige anmutigere Engländerin aus gutem Hause und englische Hofdame veranschaulichen; die Bürgermeisterin von Antwerpen (Abb. 104, ebenfalls zu München) mag in einzelnem Beispiel zeigen, was er der Erscheinung und den brennenden Augen einer hübschen Frau aus den höheren Kreisen seiner Heimat bei etwas stattlicheren Jahren abgewinnt. Von den übrigen Porträts gehört zu seinen bedeutendsten das der Marie Luise von Taxis in der Lichtensteingalerie zu Wien, während unter den am englischen Hofe gemalten Frauen die Prinzessin von Cantecroix mit



Abb. 109. Pierre Mignard. Maria Mancini. Berlin. (Zu Seite 143.)

ihrem gewissen Hochmut, der ihr so gut steht und der die Renaissance entzückt haben würde, bereits jenen feinen, schönen Gesichtsschnitt ankündigt, der sich in England vielfältig durchgesetzt hat (Abb. 106). Die Bildnisse bezeichnen van Dycks höchste Entfaltung, sie füllen seine letzte Lebensperiode, und seinerseits hat das Aristokratenbildnis keinen prächtigeren und virtuoseren Vertreter als ihn gehabt. —

Ich gehe den notwendig umständlichen Erörterungen aus dem Wege, die es verursachen würde, neben den beiden berühmten Vlaemen nunmehr auch Rembrandt, die Malerei der generalstaatlichen Bürgerrepublik überhaupt, in unseren Zusammenhang zu ziehen. Ein Porträt des Abraham de Vries, also aus Rembrandts unmittelbarem Kreise, mag zeigen (Abb. 107), daß es der sympathischen Erscheinungen auch

im niederländischen Nordlande von Rotterdam und Amsterdam gab. Die wohlsituierten Frauen des Jan Steen, wie sie den Arzt holen lassen, die des Terborch oder Metsu, wie sie gleichgültig gegen jeden Beschauer des Bildes in ihre Musik vertieft sind oder am virtuos gemalten Glase nippen, die Gesellschaften feingekleideter Leute bei Pieter Codde und Kaspar Netscher, die feinen Pinseleien Gerrit Dous und seines Kreises, die blonden, gesellschaftlich zarteren Gestalten, wie sie sein bester Schüler Franz von Mieris etwa neben ein zierliches Klavier stellt, die kaum übertrefflichen, ehrlichen und guten Porträts der holländischen Schule, auch die aus der nichtniederländischen protestantischen Welt, werden Jedem mit all ihren Vorzügen und allem Vergnügen, das sie ihm je bereitet haben, einfallen, ohne daß sie den Stoff dieses Buches im Sinne seiner Hauptabsicht wesentlich bereichern würden.

* * *

„La Renaissance française est l'œuvre des femmes.“ Erstlich der Königinnen. Von Ludwigs XII. Gemahlin Anna von Bretagne bis zur Gattin und Witwe Heinrichs IV., Maria von Medici, haben sich diese vielfach zu Regentschaften berufenen Königinnen des französischen Renaissancejahrhunderts in nicht ganz gewöhnlicher Weise die Förderung der Künste zu einer Lieblingsaufgabe genommen, ohne daß darum die Mitwirkung einiger der Könige in Abrede gestellt werden soll. Zweitens ist sie zum Teil aber auch das Werk der großen Maitressen. Sie wetteiferten auch hierin mit den legitimen Herrinnen des Landes, und das sechzehnte Jahrhundert Frankreichs ist an ihnen mindestens nicht ärmer als die beiden nachfolgenden gewesen. Aber die französische Renaissance ist ein Produkt der Frauen auch noch in anderer Weise. Nirgends, trotz Venedigs und trotz des italienischen Spätcinquecento im allgemeinen, tritt die Körperlichkeit und die Schönheit des Weibes so einseitig wie in Frankreich in den stofflichen Vordergrund. Wie die Frau in der französischen Staats- und Kulturgeschichte eine größere Rolle, als bei anderen Nationen spielt, wie die Franzosen zur Findung des Wortes „où est la femme?“ vor den übrigen Nationen berufen gewesen sind, nicht anders bedecken sich die Fassaden der Schlösser mit dekorativen Frauenkörpern und wimmelt es in den Höfen oder Gärten der Paläste von Nymphen, Najaden, Dianen und Leden, Viktorien und Allegorien. Die griechische Mythologie, namentlich alles, was Aphrodite und ihr Verhältnis zu Ares umgibt, wird erst von Frankreich aus den neueren Jahrhunderten bis in die Kleinbürgerkreise hinein wieder ganz geläufig gemacht. Und Diana von Poitiers, die bekannte Freundin Franz' I. und Heinrichs II., ist nicht die einzige gewesen, die sich darin gefiel, allegorische persönliche Spielereien, welche sie so paßlich-unpaßlich an ihren Namen anknüpfen konnte, in Aufträge für die Künstler umzusetzen.

Aus der antikisierenden Mitte des französischen sechzehnten Jahrhunderts mag hier ein reizvolles Werk des Jean Goujon (gegen 1510 bis gegen 1568; die genaueren Daten fehlen) vorgeführt werden: der Mittelteil der Brunnenreliefs auf dem ehemaligen Marché des Innocents zu Paris (Abb. 108). Der Platz selber ist verschwunden, ihn bedecken die Centralmarkthallen; der Brunnen befand sich an einer verschwundenen Kirche des Innocents und steht jetzt — wenigstens fand ich es 1886 so — auf einem kleinen den Hallen benachbarten „Square“. Minder manieriert als die Werke der übrigen von Italienern und Antike inspirierten französischen Zeitgenossen stellen sie nach Komposition, Modellierung und Gewandbehandlung den Höhepunkt der französischen Renaissanceplastik dar. Goujon ist es auch, der in Anschluß an Benvenuto Cellini für das Schloß Anet das plastische Dianenbildnis der berühmten königlichen Freundin geschaffen hat, das sich jetzt im Louvre befindet.

Das Schönheitsideal dieser französischen Zeit können wir auch in der Litteratur genugsam verfolgen. Einen bemerkenswerten äußeren Wandel im Geschmack brachte Königin Anna, die Gemahlin Karls VIII. und nachmals Ludwigs XII., hervor. Dies ist jene Erbin der Bretagne, mit der sich Kaiser Maximilians I. Länderhunger verlobte und sogar durch Prokuration vermählte, die der ideenreiche Habsburger dann aber sitzen ließ, weil er ja immer nur bei einem kleinen Teil all seiner Pläne zu deren Verfolgung gelangte. Anna wurde dann



Abb. 110. Juan Pantoja de la Cruz. Infantin Isabella, Erzherzogin von Österreich. München. (Zu Seite 143.)

nach längerem Harren und Sträuben von dem französischen Rivalen heimgeführt und half dadurch das einheitlich geschlossene Frankreich vervollständigen. Sie war eine vortreffliche, aufrichtige Frau. Es widerstrebte ihr neben anderem, was zeitüblich war, ihre Haare zu färben. So trug sie ihr natürliches Braun und diese Farbe wurde nun von allem, was zur Hofgesellschaft gehörte und stark in loyalen Äußerlichkeiten war, auf den Schild gehoben. Das Braun wurde neuere Mode und erhielt sich, bis auf eine nochmalige vorübergehende Reaktion des Blond unter Franz I., dessen Geschmack

zu Liebe denn auch Diana von Poitiers färbte. Mit der schließlich zweifellosen Emanzipation Frankreichs vom Blond ist somit eine Jahrhunderte umspannende, modisch-künstliche Veränderung der Natur erstmals entthront worden. Die Vorliebe für Blond führt mindestens ins hohe Mittelalter zurück; ob ununterbrochen in die Zeit der Völkerwanderungsherrschaften der Germanen und in die römische Kaiserzeit, darüber wäre noch nach quellenmäßigen Anhaltepunkten zu fahnden.

Um dem Firenzuola einen französischen Kollegen zur Seite zu stellen, citiere ich etliches Wesentliche aus einem Gedichte des berühmten Pierre de Ronsard (1524—1585), das sich trotz der altertümlichen Schreibweise ohne weiteres lesen lassen wird. Es adressiert sich an den Maler Janet Clouet.

Pein moy, Janet, pein moy, je te supplie,
Sur ce tableau les beautez de ma 'mie
De la façon que je te le diray.

— — — — — — — — — — — — — — —

Fay luy, premier, les cheveux ondulez,
Serrez, retors, recrespez, annelez,
Qui de couleur le cèdre représentent.

— — — — — — — — — — — — — — —

Que son beau front ne soit entre fendu
De nul sillon ou profond estendu:
Mais qu'il soit tel qu'est l'eau de la marine
Quand tant soit peu le vent ne la mutine.

— — — — — — — — — — — — — — —

Après fay luy son beau sourcy voutis
D'ébène noir . . .
Mais las! Janet, hélas, je ne sais pas
Par quel moyen, ny comment tu peindras
De ses beaux yeux la grâce naturelle.

— — — — — — — — — — — — — — —

Après fay luy sa rondelette oreille
Petite, unie, outre blanche et vermeille
Qui sous le voile apparaisse à l'égal
Que fait un lis enclos dans un crystal
Ou tout ainsi qu'apparoist une rose
Tout fraîchement dedans un verre enclose.

— — — — — — — — — — — — — — —

Mais pour néant tu aurois fait si beau
Tout l'ornement de ton riche tableau
Si tu n'avois de la linéature
De son beau nez bien pourtrait la peinture.
Pein le moy donc gresle, long, aquilin,
Poli, traitis, où l'envieux malin
Quand il voudroit n'y sçauroit que reprendre.
Après au vif pein moy sa belle joüe
Pareille au teint de la rose qui noue
Dessus du laict ou au teint blanchissant
Du lis qui baise un œillet rougissant.
Dans le milieu portraicts une fossette
Fossette non, mais d'amour la cachette.
Hélas, Janet, pour bien peindre sa bouche
A peine Homère en ses vers te diroit
Que vermillon égaler la pourroit.

— — — — — — — — — — — — — — —

Je ne scay plus, mon Janet, où j'en suis,
Je suis confus et muet; je ne puis
Comme j'ay fait te déclarer le reste
De ses beautés qui ne m'est manifeste:
Las! Car jamais tant de faveur je n'eu
Que d'avoir vu ses beaux tétins à nu . . .
Ainsi qu'en bosse eslève moy son sein
Nei blanc, poly, large, profond et plein.

— — — — — — — — — — — — — — —

Puis pour la fin portray luy de Thétis
Les pieds étroits et les talons petits.
Ha, je la voy, elle est presque portraite:
Encore un trait, encore un: elle est faite.
Lève les bras, ha mon Dieu, je la voy,
Bien peu s'en faut qu'elle ne parle à moy.

Janet Clouet war gegen 1510 aus den Niederlanden nach Frankreich gekommen, wohin er die Tradition seiner Heimat mitbrachte. Sein Sohn Franz (1510 bis um 1572) überflügelte als Hofmaler den Ruf seines Vaters noch. Er „hielt sich bei seinen zahlreichen Porträts . . . ebenfalls an die nordische, bis in die Details sich erstreckende Treue der Schilderung. Man hat seine Bilder oft mit denen Holbeins zusammengestellt, doch wirkt er namentlich durch seine allzu feine Modellierung weniger kräftig." Ferner kamen die Italiener ins Land, episodisch auch Lionardo und Benvenuto Cellini, entschlossener solche der beginnenden Spätrenaissance, welche heimisch wurden. So wurde die altniederländische Tradition verdrängt. Mit Rubens' Berufung durch Maria von Medici siegte schließlich wiederum der Niederländer, der in sich die Italiener mit aufgenommen hatte, über deren Epigonen.

Später als in der Plastik entstand auch in der Malerei aus italienischen und klassizistischen Anregungen eine eigene französische Kunst. Ihren Anfängen ließ namentlich Richelieu — der politische Sieger über die Regentin Maria von Medici, der Begründer der Akademie und Förderer aller litterarischen Bestrebungen, die Frankreichs Prestige zu gute kommen konnten — ebenfalls jegliche Pflege und Begünstigung zu teil werden. Poussin mit seinen biblischen Gruppen oder mythologischen Szenen, seinen heroischen Landschaften, bietet dennoch kein wichtiger zu betonendes Material für unseren Zweck, der wunderbare Lothringer Claude Gelée gar keines. Von den Werken der bedeutenden Porträtisten im Zeitalter des Roy soleil heben wir eines von Mignard (1610—1695) heraus. Nämlich das-

jenige einer der Nichten Mazarins, jener Maria Mancini, deren Reize den jungen Ludwig XIV. so verstrickten, daß er sie, ohne den Einspruch des Oheims als des verantwortlichen Kardinalregenten von Frankreich, geheiratet haben würde. Der Tourist mag das im Palazzo Spinola zu Genua befindliche Porträt mit demjenigen im Berliner Museum (Abb. 109) vergleichen, wo die schöne Kardinalsnichte im üppigen Gefühl der Schönheit sich ein wenig minder dezent gibt, ohne damit übrigens gegen zeitgenössische Gewöhnungen nennenswert zu verstoßen.

Das siebzehnte Jahrhundert sieht auch Spaniens Höhenpunkt in der Kunst. Nach anderen höchst achtungswerten Porträtisten (Abb. 110) wird Velasquez (1599—1660) der große Naturalist und Bildnismaler der spanischen Schule; ohne die naturalistische Grundlage aufzugeben, weiß Murillo (1617—1682) der bis zur Heftigkeit oder Mystik der Empfindung gesteigerten spanischen Religiosität volkstümlich verständlichen Ausdruck zu leihen und seine Schöpfungen in ein bald schwelgerisches und durch tiefe, schwere Schatten kontrastreiches, bald duftig zartes Kolorit zu tauchen. Wir geben hier anstatt der üblichen unbefleckten Konzeptionen ein nicht so allgemein bekanntes Gemälde aus den Schätzen des Palazzo Rosso zu Genua in Abb. 111 wieder, um sogleich wieder nach Frankreich zurückzukehren, das mehr und mehr die äußere Führung des Geschmacks übernimmt. (Vergl. noch Abb. 86.)



Abb. 111. Murillo. Madonna. Genua, Palazzo Rosso. (Zu dieser Seite.)

Der „Sonnenkönig" Ludwig XIV. hat politisch nur einen Teil des von ihm Erstrebten erreicht. Aber uneingeschränkt erfüllt sich ihm sein Ziel, dem äußeren Kulturleben der europäischen Höfe und Nationen einen neuen Mittelpunkt zu geben, um den sich alles schwingt und dessen Olympier die Person Ludwigs XIV. ist. Deutschland und Italien, diese allen übrigen Nationen voran,

richten sich nur noch nach dem, was in Frankreich Geschmack und Mode ist. Jeder größere oder kleinere deutsche Fürst erbaut sich mit Garten, Fontänen und Marmor- oder Sandsteingöttern sein Versailles, mag er es nun Nymphenburg oder prosaischer Schwetzingen, Herrenhausen, Potsdam, Ludwigsburg, Ludwigslust, Karlsruhe heißen. Eine offizielle Mätresse gehört selbst an den ehrbareren Höfen und bis zum kaiserlichen hinauf zum guten Ton, mag sonst ihr Amt, wie in etlichen mehr ironisch amüsanten als positiv sittlichen Fällen, Sinekure bleiben; ganze Regimenter französischer Tanzmeister, Köche, Perückenmacher, Sprachlehrer, Kammerfrauen rc. ergießen sich über Europas große und kleine Residenzen. Auch in der Malerei und Porträtkunst lösen jetzt die Franzosen dort, wo keine eigenen Schulen erblüht sind, die Holländer ab, denen z. B. Kurbrandenburg unter dem Großen Kurfürsten und gutenteils noch unter seinem Sohne gehört hatte. Das Zeitalter Ludwigs XV., so viel matter es ist und von der gewissen majestätischen Würde, der Initiative und persönlichen Arbeitsamkeit des vierzehnten Ludwig erheblich verliert, hält doch dessen Erfolge für die modische Führung Frankreichs fest.

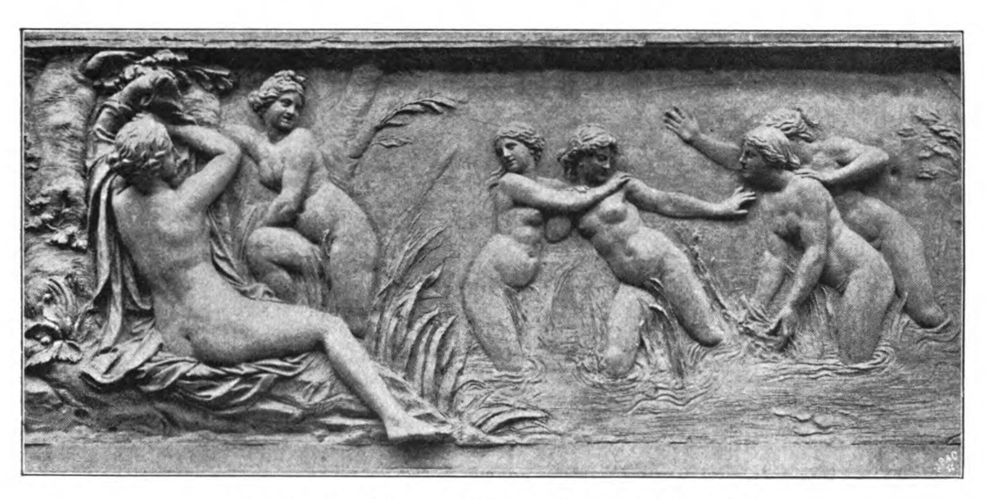


Abb. 112. Girardon. Nymphen. Versailles. (Zu dieser Seite.)

Venus mit Toilettenspiegel, mit Schönheitspflästerchen und gepuderten Haaren, oder Amoretten, die mit Trophäen spielen, sie sind die rechten Symbole dieser französischen Geschmacksherrschaft, oder badende Nymphen, wie sie Ludwigs XIV. Zeitgenosse und bester Bildhauer, François Girardon (1628—1715) nicht ohne Anmut für den Schloßgarten von Versailles modelliert hat (Abb. 112 f.). Ist hier noch eine künstlerische Vergangenheit vorbildlich bestimmend, so gleitet, nach den Zeiten der Watteau (1684—1721) und Lancret (1690—1743), durch Boucher (1703 bis 1770) die Idylle vollends in oberflächliche Koketterie hinüber (Abb. 114).

Neben dem letztgenannten und sonstigen Zeitkünstlern, deren Inhalt darin besteht, Hof und Olymp, Ballet und Schäferspiel unablässig miteinander zu vermengen, taucht aus diesem unsittlichsten aller Jahrhunderte in gewissem geistigem Zusammenhang mit der litterarischen Vorrevolution das „redliche“ und „sittsame“ Bürgertum auf. Es findet seinen Hauptvertreter in Johann Baptiste Greuze (1725—1805). Aber kaum etwas kann unseres Erachtens die innere Verlogenheit des Zeitalters der Casanova rc. so grell beleuchten, als manche dieser Bilder der hanebüchenen Tugend oder die widerwärtige, augenverdreherische „Unschuld“ der Greuzeschen Backfische, wie sie sich im Berliner und in anderen Museen zur Genüge finden. Eine Ausnahme gestehen wir um so lieber jenem anmutigen Geschöpfchen des Louvre zu, das unter dem Motiv des zerbrochenen Krugs (Abb. 116)

die Besucher der französischen Staatsgalerie um sich zu scharen und den großen Meisterwerken, die nicht so jedermanns Sache sind, den Rang abzulaufen pflegt.

Aus aller Malerei des zeitgenössischen Deutschland, die eben doch keine eigene, sondern französischer oder spätitalienischer Abklatsch ist, heben wir die relativ charaktervollen Bildnisse des fleißigen und tüchtigen Anton Graff (1736—1813) heraus, dem seine Beliebtheit als Porträtist die berühmtesten Geister und die anmutigsten Frauen zuführte. Unter letzteren ist durch Lebensgeschichte und Schönheit die Gräfin Potocki berühmt geworden. 1773 als Tochter eines griechischen Schuhmachers zu Konstantinopel geboren, wurde sie von einem russischen General de Witt geheiratet und aus dessen Händen 1795 durch den polnischen Grafen Stanislaus Felix Potocki in anekdotisch viel kommentierter Weise übernommen. Das allbekannte Pastellgemälde nach ihr befindet sich im Berliner Museum (Abb. 115).

Greuze hat noch die Revolution, das Direktorium, Napoleon erlebt. Aber sie sind über den Altgewordenen hinweggegangen und haben an die erste Stelle andere Männer, andere Richtungen getragen. Zum Verständnis dieser letzteren und des allgemeinen Umschwungs sei dem Verfasser erlaubt, einige Ausführungen aus einem einschlägigen Aufsatze, der von ihm herrührt, hier zu wiederholen.

Das Empire.

„Aber bist du mir jetzt näher, und bin ich es dir?"
Schiller, die Antike an den nordischen Wanderer.

Die Revolution hatte das Rokoko vernichtet, und es bedurfte einer neuen Mode, eines neuen Stils, ohne daß so viel Zeit blieb, sie sich von selber entwickeln zu lassen. So gelangen wir damit an denjenigen Wendepunkt der allgemeinen Kultur- und Kunstgeschichte, wo die organische und selbständige Fortentwickelung des Stils durch allmähliche Überwindung und Umformung des jeweils Bisherigen aufhört und die Periode der Stilentbehrung, der bloßen Nachahmung und auswählenden Wiederholung beginnt, aus der erst heute nach hundert Jahren ein Wiederherausstreben durch neuartige Stilisierung der Natur, zumal des Pflanzenreiches, begonnen hat. Nach Natur nun gerade und vor allem strebte jene Zeit, Natur hatte inmitten der zierhaften Unnatur des Rokoko J. J. Rousseau gerufen, man hatte auch das eifrige Bestreben, die Natur auf den Thron zu setzen, aber fand man doch nicht so rasch einen direkteren Weg dazu, als durch Wiederaufnahme eines schon fertigen, mit dem allbeherrschenden Schlagwort der Natur möglichst vereinbaren älteren Stils. Da konnte es nun, wenn man doch einmal auf Anlehnung angewiesen war, für diese neuen Republikaner kein näher liegendes Vorbild

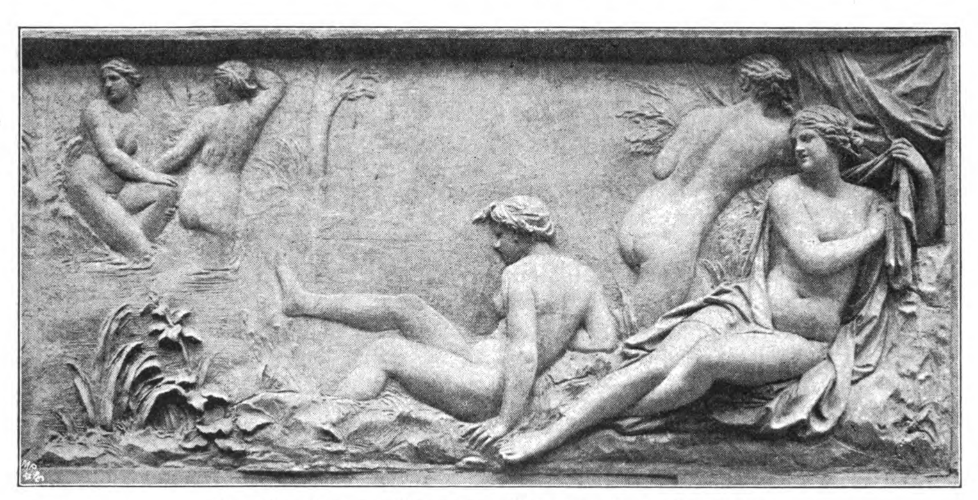


Abb. 113. Girardon. Nymphen. Versailles. (Zur vorigen Seite.)

geben, als die klassischen Völker der Republiken und Demokratien, die Griechen und Römer. Ohnedies hatten andere, für sich bestehende philologische und geistig-litterarische Strömungen schon seit Jahrzehnten die allgemeine Bildung wieder intimer zu der klassischen Welt zurückgelenkt. Und so wird denn in hastiger Erneuerung der Antike der Stil der Revolution und der Directoirezeit in die Welt gesetzt, der auch die nachfolgende Zeit des Konsulats und Kaiserreichs beherrscht und gerade damals das übrige Europa erobert hat, weshalb der Name des Empire am bekanntesten ist und bei minder genauem Sprachgebrauch auch die knapp vorhergehenden, nur in der Nuance und nicht im Prinzip abweichenden Einzelphasen dieses Geschmacks einbegreift.

So tritt denn in Baustil und Möbeln an die Stelle der geistvollen Unregelmäßigkeiten und der geschweiften Tändeleien des Rokoko die gerade Linie und das regelmäßige Kreissegment, an die Stelle der Ornamentierung durch Amoretten und frei-phantastische Schnörkeleien tritt der Mäanderstab und die Palmette. Und anstatt in der Rokokokleidung der Haarbeutel und Jabots, der Häubchen und Schleifen, der Spitzen und Rüschen, der Mieder und Halstücher sollte fortan ein streng gewandetes neues Römertum unter dem rauhen Himmel diesseits der Alpen einherwandeln.

Im allgemeinen sollen sich ja Entstehung und Wandlung der Mode geheimnisvoll in den Boudoirs großer Damen vollziehen; andere mögen eingeweihter sein, wenn sie behaupten, daß auch diese modeangebenden Damen, sei es der großen oder der Halbwelt, nur wieder den Beschlüssen der Fabrikantenkongresse zum Leben verhelfen. Jedenfalls, an unserem Zeitpunkte vor hundert Jahren dürfen wir ausnahmsweise die Erschaffung des Neuen im hellen Lichte der Öffentlichkeit beobachten. Der Künstler, der hier modeschöpferisch wird, ist J. L. David (1748—1825), der berühmte Maler, Jakobiner und Freund Robespierres, der etwa seit 1792 eine Zeit lang selber als ein ästhetischer Robespierre, mit omnipotenter republikanischer Kunstautorität, herrschte. Was David schon vorfand, ist eine gewisse halbrepublikanische Abkehr vom Rokoko, ein demonstratives Nachahmen der amerikanischen Bürgereinfachheit, welches seit den letzten achtziger Jahren bei der männlichen Jugend begonnen hatte und eine Parallele bei den Frauen durch die Rückkehr vom Reifrock zur Natürlichkeit fand. Über diese Anfänge und Unschlüssigkeiten hinweggehend, griff David in allem zur Antike und machte sich daran, sie, die bisher schon auf seinen Gemälden die heroisch-klassische Einkleidung gegeben hatte, unter der fügsamen Gunst der Ereignisse auch in das bürgerliche Leben des Neurepublikanertums einzuführen. Er war es, der bei dem Robespierreschen Feste des être suprême den Chor blumenstreuender Priesterinnen in die leichten und fließenden Gewänder der Alten kleidete — den Anblick dieser neuen spartanischen Jungfrauen begrüßten mit Beifall auch alle sonstigen Gegner der Lykurgusideen Robespierres, der aufrichtig und streng ein sittlich wiedergeborenes Frankreich erstrebte. Freilich, soviel man von neuem Hellenentum und einem costume grec sprach, im Grunde gab doch nicht Hellas, sondern weit mehr das spätere, kaiserliche Rom, das wieder aufgegrabene Pompeji die Vorbilder Davids. Und daneben verfehlten dessen persönliche Manieriertheit und sein einförmiger Radikalismus nicht, sich in der Ausführung zu bethätigen.

In der Männertracht scheiterte jedoch sogar der Prinzipieneifer eines David. Das neue Römertum der Toga verblieb ein frommer Wunsch; wie die Horatier und andere Helden der Davidschen Bilder ohne Beinkleider herumzulaufen, dazu wollten sich nun doch einmal die besten Republikaner nicht verstehen. Es blieb so ziemlich alles beim Alten, d. h. bei der letzten Phase der Herrentracht aus der Zopfzeit, jener, die wir auch in Deutschland ganz ähnlich, als „Werthertracht", kennen. Nur daß man sie, um ihr das Höfische, Kavaliermäßige zu nehmen, auf jede Weise plump und unförmlich, künstlich plebejisch machte. Aber im Gegensatz zu dem Ersticken in unförmlichen Kleidern bei der Männerwelt steht nun die Enthüllung der Frauen: das in raschen Übergängen bis zum unerbittlichen Radikalismus von der Mode durchgeführte costume grec oder costume de statues. Fast bedürfte es eines hier einzuschiebenden Kapitels aus der Psychologie der Bekleidung, um das Folgende kulturgeschichtlich ganz

verstehen zu machen. Es sei nur kurz gesagt, die Mode kann befehlen, was sie will, es wird befolgt und in Ordnung befunden. Über das, was anstößig ist und was nicht, entscheidet nicht etwa die Sittlichkeit, sondern die Mode. Mit anderen Worten, jeweils das Abweichende fällt auf, macht aufmerksam und erregt Befremden Anderer, Unbehagen des Betreffenden selber. Überhaupt, wie von Ethnologen und Kulturhistorikern längst festgestellt ist, Bekleidung und Enthüllung haben mit der Sittlichkeit nichts zu thun, dagegen desto mehr mit der Schicklichkeit, der weit mächtigeren dieser beiden ungleichen Schwestertugenden. So widerspruchslos und gern das costume grec der Davidschen Auffassung von den Frauen angenommen und von den Männern gesehen worden ist, es hat mit der für sich festzustellenden geringen Sittlichkeit jener Zeit so wenig zu thun, wie bei uns die Vorschriften für den Hofball mit Tugend oder Leichtfertigkeit.

Nicht minder glanzvoll, als solchergestalt auf dem Gebiete der Ästhetik, erweist die Mode des Directoire ihre absolutistische Macht selbst über die allerunmittelbarsten Empfindungen, z. B. die der Kälte. Es wird freilich von sehr vielen Todesfällen durch schwere Erkältungen berichtet, und die Ärzte bekämpfen unausgesetzt das costume grec. Sie mögen protestieren, so viel sie wollen: man friert einfach nicht mehr, kühles, unlustiges, nasses Wetter haben vor der öffentlichen Schicklichkeit ihre Schrecken verloren, Zugluft existiert nicht. Man sieht, der Mensch, wie die Kartoffel, gewöhnt sich an alles. Gesund und wetterhart zu sein ist jetzt Mode und darum auch nicht schwer. (Wir haben in gemäßigter Analogie dasselbe in dem kaltnassen Sommer 1902 erlebt, der von seinem holderen Vorgänger die Tüllärmel und Florhälse unserer Bürgerinnen überliefert erhielt.) Nur im eigentlichen Winter birgt für die Straße ein schützender Pelz den Körper in seiner



Abb. 114. Boucher. Diana. Louvre. (Zu Seite 144.)

dürftigen hemdartigen Directoirehülle, nicht einmal immer den bloßen Hals. Die Damen sind alle frisch und gesund, Migräne und Vapeurs ganz verpönt. Schminkt man sich, so legt man die Farben der Gesundheit auf. Auch auf andere Gebiete erstreckt sich dieser Gesundheitsrausch der Revolution, dieses Streben nach der Robustheit der Spartanerin, z. B. auf den Appetit. Bis vor kurzem hatte die Dame, die in Gesellschaft ging, daheim gegessen, um nachher ästhetisch alles abzuweisen und wie die Goldfische scheinbar nur alle zwei Tage etwas frisches Wasser als Nahrung zu brauchen. Jetzt essen die Bürgerinnen, daß es eine Lust ist, und verbergen auch nicht, wie wohl ihnen der Wein der Champagne behagt. Vor der Revolution gab es ein eigentliches Delikatessengeschäft in Paris, jetzt Dutzende. Man berichtet: von zehn Ladengeschäften, die sich neu aufthun, sorgen drei für die Mode, vier für die Gastronomie. Früher waren die Damen getrippelt, jetzt gehen sie mit starken atalantamäßigen Schritten, und alle ihre Bewegungen sind groß und weit, wie die der Sabinerinnen auf Davids berühmtem Gemälde im Louvre. Sie reiten und bevorzugen lebhafte Bewegungsspiele, besonders im Sommer auf den schönen Landsitzen, die einst dem royalistischen Adel gehört hatten. Und zum erstenmale seit dem verlorenen Urzustande der Naturvölker beginnen die Frauen wieder schwimmen zu lernen. Jegliche ängstliche Zartheit ist über Bord geworfen; hatte das achtzehnte Jahrhundert mit gefährlichen Wendungen der Unterhaltung sein lüsternes Spiel getrieben, so gibt es jetzt solche Untiefen nicht mehr. Man nennt alles bei seinem Namen, und am Ende entsteht hieraus das geringere Ärgernis, insofern auf die Dauer eigentlich nur das Verbot den Reiz des Niedrigen oder Unwerten zu fristen vermag. Immerhin finden die Fremden es sonderbar, daß auch die jungen Mädchen in Paris — für die die Revolutionszeit eine episodische Erlösung aus der Klostererziehung und Absperrung von Freiheit und Geselligkeit bedeutet — über alles und jedes ungeniert mitsprechen; daß sie vor Gemälden und plastischen Kunstwerken über Muskeln und Flächen orakeln und Anatomieunterricht bei Künstlern haben, die nicht viel älter sind, als sie selbst. Wir sehen denn auch Karikaturen, wo das Fräulein Tochter sich von der ganz eingeschüchterten Mama ihre Malgerätschaften in die Stunde nachtragen läßt. Und dann noch eins: so Rousseauisch man zu leben und zur Natur zurückgekehrt zu sein behauptet, das oberste Gebot Rousseaus an die Frau wird von diesen Spartanerinnen in Spott verlacht, nämlich ihre Kinder selbst zu nähren. Man will sich amüsieren, nach 1789 so gut wie vorher. Oder erst recht.

An Ironie über die neue Frauenkleidung fehlte es natürlich nicht. So selbstverständlich sie getragen wird, jede Mode hat ihr Korrelat im Witz und in der Karikatur. Man neckt die schönen Bürgerinnen mit dem geringen Abstande, der sie von den Naturvölkern trenne, man nennt das costume de statues unklassisch genug ein costume sauvage. Man bedauert pathetisch all die Angehörigen des früheren Wollen- und Posamentengewerbes und ironisiert, was aus ihnen und aus den Perückenmachern werden soll. Und auf der Straße wie in den kleinen Unterhaltungscafés singt man das schöne Zeitcouplet:



Abb. 115. A. Graff. Gräfin Potocki. Berlin. Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 145.)

Grâce à la mode
Un' chemise suffit.
Ah! qu'c'est commode!
Un' chemise suffit.



Abb. 116. Greuze. Der zerbrochene Krug. Louvre. (Zu Seite 144.)

Ganz verschwunden oder auf ein winziges Maß beschränkt ist alle Unterkleidung, alle nicht ohne weiteres sichtbare Zuthat der Tracht. Es gibt eine Periode, wo der hemdartige Chiton oder die Tunika als einziges eigentliches Kleidungsstück übriggeblieben ist, die „chemise“, wie man sie mit ungelehrter Deutlichkeit nennt. Der schöne freie Faltenfall der robe de linon hing allerdings davon ab, daß sich der Körper direkt darunter befand; der Unterrock machte ihm wieder ein Ende. Die Tunika ist gewöhnlich weiß, ihr Stoff feines Linnen, Satin, Lyoner Atlas, Battist, indischer Mousselin; in der Regel wird sie mit Borten von Gold oder Purpur verziert. Man hat es bis zu so dünnen Stoffen gebracht, daß die vergnügten Sittenschilderer von gewobenen Nebeln sprechen, welche allein noch die berühmten Frauen der Zeit, die Mme. Tallien, Mme. Récamier, Mme. de Beauharnais und andere umschleiern. Um die Hüften soll das Gewand so eng anliegen, „als ob es naß wäre“, andererseits schlitzt man es zur Zeit der radikalsten Enthüllung, aus spartanischen Anwandlungen, auch wohl von unten her an den Seiten auf. Dazu werden Tricots getragen, die man von den Theatern, aus den beliebten dramatisierten und ballettisierten Idyllen herübernimmt. Diese Tricots behalten jedoch immer etwas Anstößiges, Unklassisches. Und da wir einmal bei den Indiskretionen der Kostümgeschichte sind: anstatt der bedenklichen Tricots werden schließlich die leinenen, spitzenverzierten Unterbeinkleider allgemeine Mode, von denen das achtzehnte Jahrhundert noch so gut wie keinen Gebrauch gemacht hatte. — Zur Chemise gesellt sich, zumal für den Ausgang, der Umwurf, die Nachahmung des ἱμάτιον, ein shawlartig herumdrapierter viereckiger Überwurf aus einfarbig buntem, rotem, bläulichem, braunem Stoff, woraus sich erst ein eigentliches oberes Kleidungsstück entwickelt. Der Rumpf ist, im Anschluß an Antiken, unter dem Busen gegürtet, Hals und Nacken sind so weit wie möglich bloß, auch mehr oder minder die Arme. Wo diese nicht durch antike Halbärmel bekleidet sind, tritt ein eigentümliches Jäckchen auf, als nach Belieben an- oder abzulegendes Schutzgewand, eigentlich nur zwei Ärmel mit kurzer und niedriger Verbindung über den Rücken hinweg und mit zwei losen Klappen für den vorderen

Hals. Und auf dem Höhepunkt der Mode trägt man bloße Füße mit Sandalen und Schnürbändern. Eine Stilgerechtigkeit, welcher die Generation, die noch soeben die zwängenden, fußverderbenden Schuhe der Rokokozeit getragen hatte, schwerlich in allen Fällen gewachsen war. Da die geringfügigen Kleider durch Taschen entstellt würden, trägt man seidene Beutelchen, Escarcelles, in der Hand oder am Gürtel.

Das Konsulat und das Empire haben die Grundidee jener Kleidung festgehalten, aber sie doch erheblich gemildert. Der lakonische Hüllenmangel der Directoirezeit wird wieder durch eine Mehrheit der Gewänder und durch Unterkleider ersetzt, die weit ausholenden Schritte und Armbewegungen der Davidschen Façon werden wieder mehr gehemmt. Es gibt wieder Kleider, die den Hals bedecken, und allgemein wieder Strümpfe. Die Sandalen sind gänzlich verschwunden, allerdings zu Gunsten sehr ähnlicher, absatzloser, weit ausgeschnittener und mit denselben Schnürbändern versehener Schuhe. Auch die Haartracht wird minder herausfordernd, und man fügt im Gegensatz zur Egalité wieder Schmuck hinzu, namentlich die goldenen Haarreifen, die man den römischen Frauenbüsten entlehnt. In dieser Umbildung hat das „Empire“ von Frankreich aus auch die übrigen Nationen hinzu unterworfen, soweit nicht schon die Directoiremode die Tochterrepubliken Frankreichs und etliche deutsche Grenzgegenden und Reichsstädte ergriffen hatte. Erst mit dem Kaiserreich selbst ist auch das Empire des Stils und der Mode unterlegen, gewaltsam zurückgedrängt und aufgehoben durch die Restauration, die Wiederherstellung des alten Europa, welche sogar das Rokoko von den Toten auferstehen zu lassen versuchte und, da dies denn doch mißlang, die Welt jener Periode ratlosen Ungeschmacks überließ, die mit nicht übler Bezeichnung als die Biedermaierzeit charakterisiert worden ist.

Der antikisierenden Tracht entsprach das Innere der Wohnungen, deren Einrichtung, sowohl in der Form der Möbel, wie in der Zuthat der Kandelaber und Vasen. Die Sitte der „ruelles“ aus dem achtzehnten Jahrhundert ward auch jetzt beibehalten. Nämlich wie einst Ludwig XIV. seinen Hofstaat beim Lever empfangen hatte, so war in den Generationen danach überhaupt üblich geworden, voran bei den Damen von Welt, schließlich aber bis in den Bürgerstand hinein: im Bette zu empfangen. Diese Sitte wird jetzt prinzipiell verallgemeinert, aber sie ändert sich dabei dem Wesen nach, verliert ihren Rest von Intimität und ihren ursprünglichen Charakter. Neben dem Déshabillé der neuen Mode gibt es kein besonderes Négligé mehr; daher wird das Bett der Hausfrau der Mittelpunkt auch ihrer größeren Empfänge, des Salons. Es wird jetzt das wichtigste und kostbarste Stück der Haushaltung; das „antike“ Ruhelager mit vergoldetem Messinggestell und seidenen Polstern ist der stilgemäße Thron der Herrin des Hauses. Man lese bei Madame von Genlis nach, wie die Modedamen, auf dem Paradebett hingestreckt, in voller Toilette, soweit man um diese Zeit von einer solchen sprechen kann, aber mit bloßen Füßen ihre Besucher erwarten und empfangen. Es ist überhaupt ganz falsch, wenn man die Porträts der Zeit, z. B. der Frau Récamier, wie sie David auf dem Ruhebett gemalt hat (Abb. 118), einzig mit der Chemise bekleidet, den schönen Körper elegant hingestreckt, als intime Darstellungen ansieht. (Vergl. auch Abb. 117.) Es sind Paradebilder, die der Gatte teuer genug zu bezahlen die Ehre hat, mit dem entschiedensten Anspruch auf Salongerechtigkeit und zeitgemäße Mode. Selbst Pauline Borghese, die Schwester Napoleons, wie sie sich als die Verkörperung des Schönheitsideals ihrer Zeit mit unbekümmerter Laune im Marmor Canovas (Abb. 119) offenbart, will damit für keine beliebige Venus eines Künstlers das Modell stellen; sie ruht zwar als nicht mehr salonmäßige Schönheitssiegerin mit dem Apfel der Eris, aber andererseits doch wieder ebenso ausgesprochen als Porträt, das als solches der Familie hinterblieben ist, in persönlichster Pose auf den Seidenkissen eines nicht olympischen, sondern empiremäßigen, häuslichen Ruhebetts.

England.

„If ladies be but young and fair,
They have the gift to know it.“
Shakespeare, As you like it.

Unterdessen geht das Inselreich, dessen Geschichtstabellen sich politisch wie kulturgeschichtlich mit denen des Kontinents nur

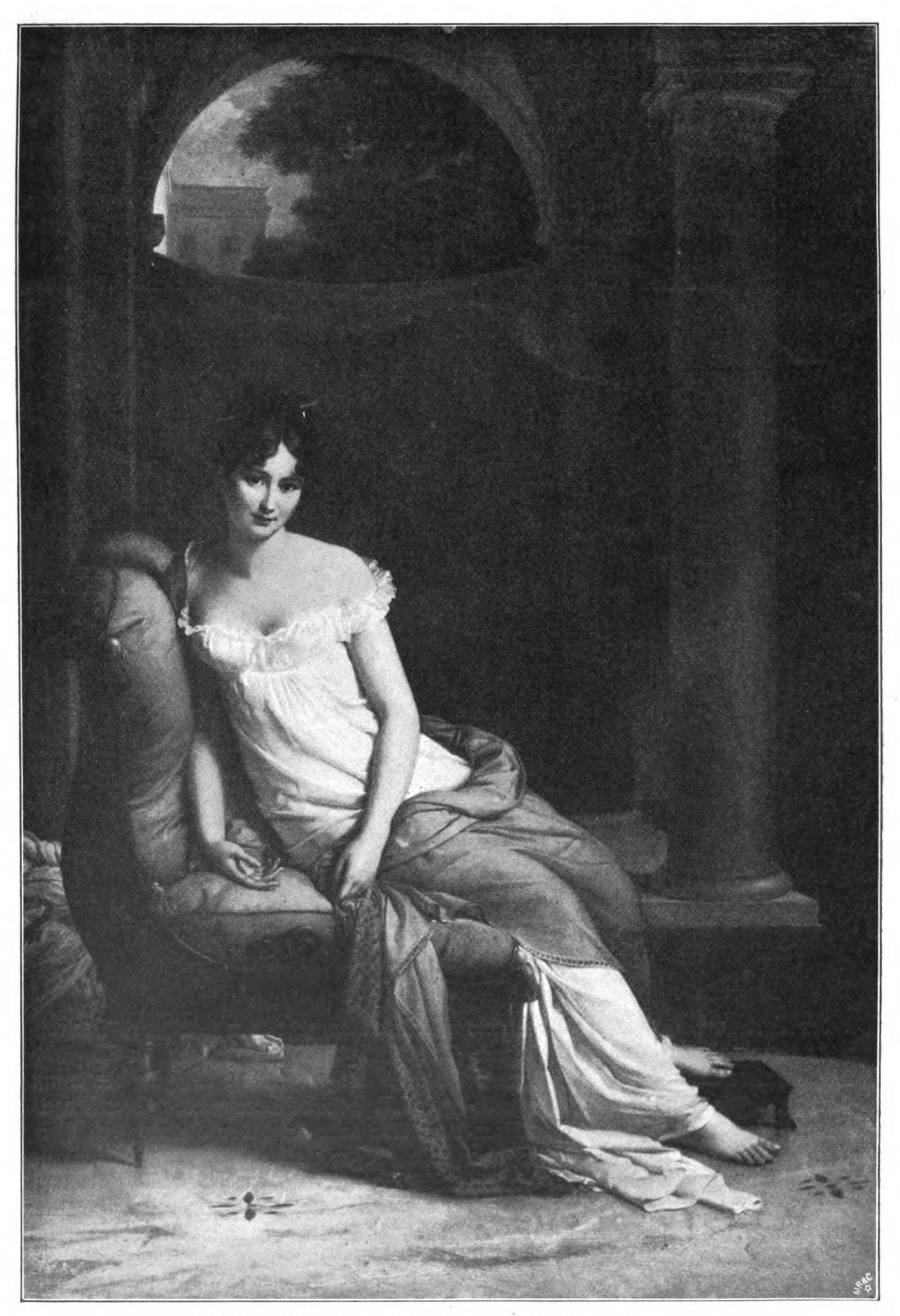


Abb. 117. Gérard. Frau Récamier. Paris. (Zur vorigen Seite.)

zeitweilig decken, seinen Weg bewußter Macht und Nationalität. Kein anderer als Ludwig XIV., der England entweder die Niederlande bekriegen half oder sie ihm als nachgiebige Bundesgenossen in die Arme trieb, hat die Pforten für die englische Weltmacht weit geöffnet. Seit dem spanischen Erbfolgekriege, der Besetzung Gibraltars, der großen Entfaltung ihrer Marine, werden die Briten das Herrenvolk der Erde, um es, trotz des Verlustes von Nordamerika und trotz aller Gegnerpolitik Napoleons, durch zwei Jahrhunderte zu bleiben. Ihr Herrengefühl, ihr okkupierender Anspruch eines touristischen Eigentumsrechts auf alle Schätze antiker oder neuerer Bildung und Kunst, sowie die Bereicherung und Verfeinerung ihrer Lebensführung haben in dessen oberen und vielfach auch in anderen Schichten eine spezifische und unbestreitbare Rassenschönheit herangezüchtet, welche ganz vollendet und rein freilich immer nur in relativ wenigen Exemplaren zur Geltung kommen kann.

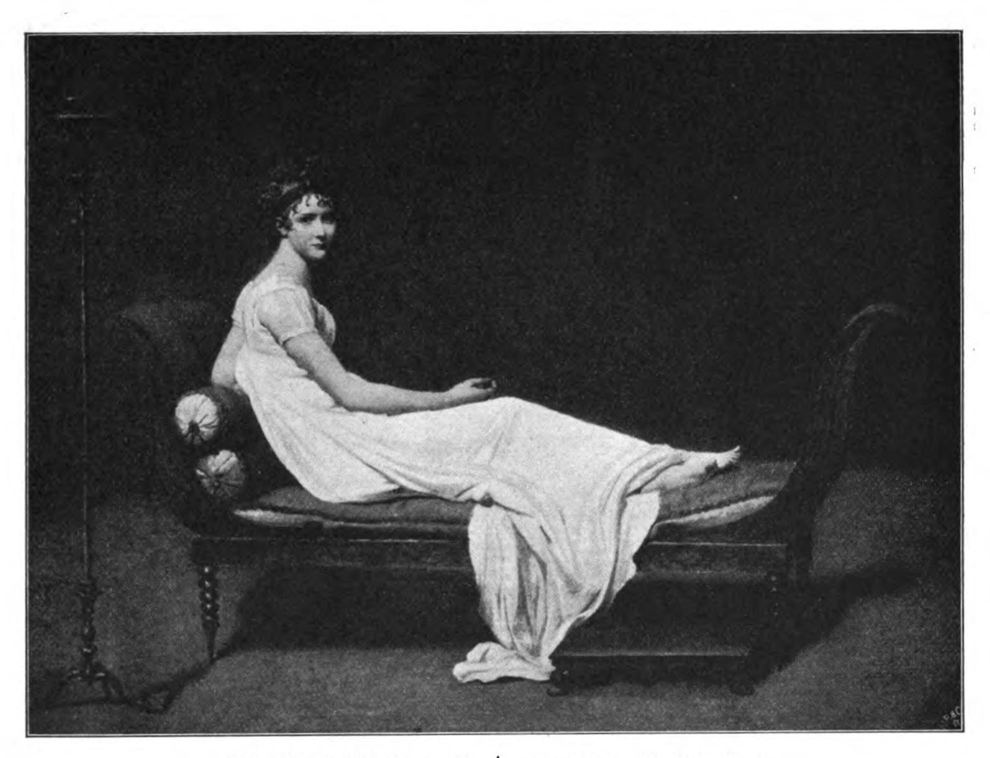


Abb. 118. David. Frau Récamier. Louvre. (Zu Seite 150.)

Es wäre höchst interessant, das kulturgeschichtliche Problem weiter verfolgen zu können, weshalb, bei beiderseitigen Verfassungen und Zuständen, die das Hervortreten der Individualitäten begünstigten, das königliche und landsässige England so sehr viel mehr Aristokraten der äußeren Erscheinung herangezogen hat, als die republikanischen Generalstaaten und deren reiche Stadtfamilien. Mit jedem Entstehen von Aristokratien geht aber gesteigertes Porträtbedürfnis Hand in Hand; in England drängt es jede andere Aufgabe der Kunst zunächst in den Hintergrund. Dem Einzelgemälde tritt bei hoher Geltung des Porträts dessen verbreitende Reproduktion zur Seite, was bei der englischen Bildnismalerei des achtzehnten Jahrhunderts wesentlich durch feine Schwarzkunstblätter oder farbige Aquatinta geschieht.

Joshua Reynolds (1723—1792) ist der Maler, der die englische Bildniskunst einheimischer Höhe entgegengeführt hat. Bisher war der Bedarf wesentlich von Aus-

ländern gedeckt worden, wenn auch nur einzelne, wie der Lübecker Kneller — ein glatt-geschickter Eklektiker aus der Lehre Ferdinand Bols, des Schülers Rembrandts — gänzlich in England ansässig wurden. Auch Reynolds war auswählender Nachahmer. Auf ihn hatten bei mehrjährigem italienischem Aufenthalt wesentlich Tizian, Correggio und deren Nachfolger eingewirkt. Seine Kinderdarstellungen haben sich unter seinen Schöpfungen den größten Ruhm bewahrt.

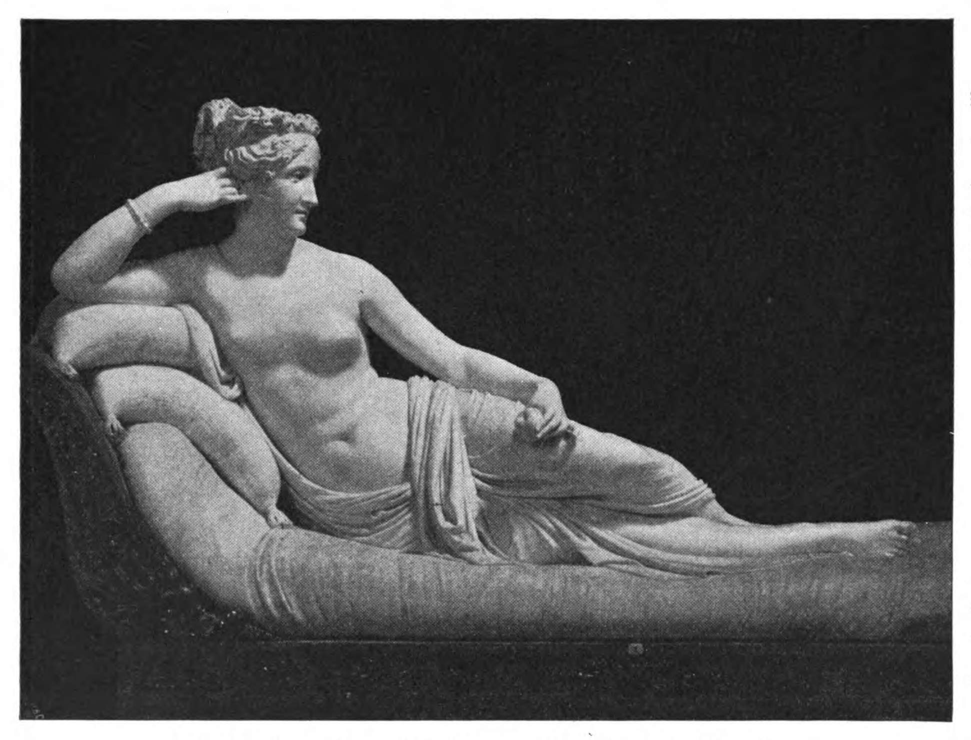


Abb. 119. Canova. Pauline Borghese. Rom. (Zu Seite 150 u. 158.)

Mit dem wenig jüngeren Thomas Gainsborough (1727—1788) kamen die Franzosen in der englischen Porträtmalerei zu stärkerer Geltung vor den Italienern, während Gainsborough der englischen Landschaftsmalerei eigene Wege eröffnet hat. Die lebhafte Aufmerksamkeit, welche ihm die Kunstgeschichte neuerdings zugewandt hat, hat seine bekannteren Bildnisse zu ständigen Schaufensterzierden der Kunsthandlungen gemacht. Am häufigsten die vorzüglichste englische Schauspielerin seiner und ihrer Zeit, Frau Sarah Siddons, geb. Kemble, in der wir, trotz einer Annäherung ihres Blicks und der Züge an feinere israelitische Typen, die Engländerin zu erblicken haben (Abb. 121). Die feingebogene schmalrückige Nase mit den länglichen Nasenlöchern, die oben (Abb. 106) schon in der Herzogin von Cantecroix ein Beispiel fand, tritt uns hier mit leichtem Komparativ entgegen. Übrigens haben auch verschiedene der noch zu erwähnenden Künstler die Mrs. Siddons gemalt, und wir benutzen gern die Gelegenheit, durch eine zweite Darstellung (Abb. 120) das allverbreitete Profil zu ergänzen.

Schon nicht ganz so hoch und redlich als Künstler, wie Gainsborough, nimmt George Romney (1734—1802) eine bekannte Stellung ein. Er hat unter vielen anderen die berühmte Herzogin von Hamilton oft gemalt. Sie hieß ursprünglich Amy Lyon, war 1761 geboren und begann ihre Laufbahn als Kindermädchen, häuslicher Dienstbote, Magd in einer Kneipe,

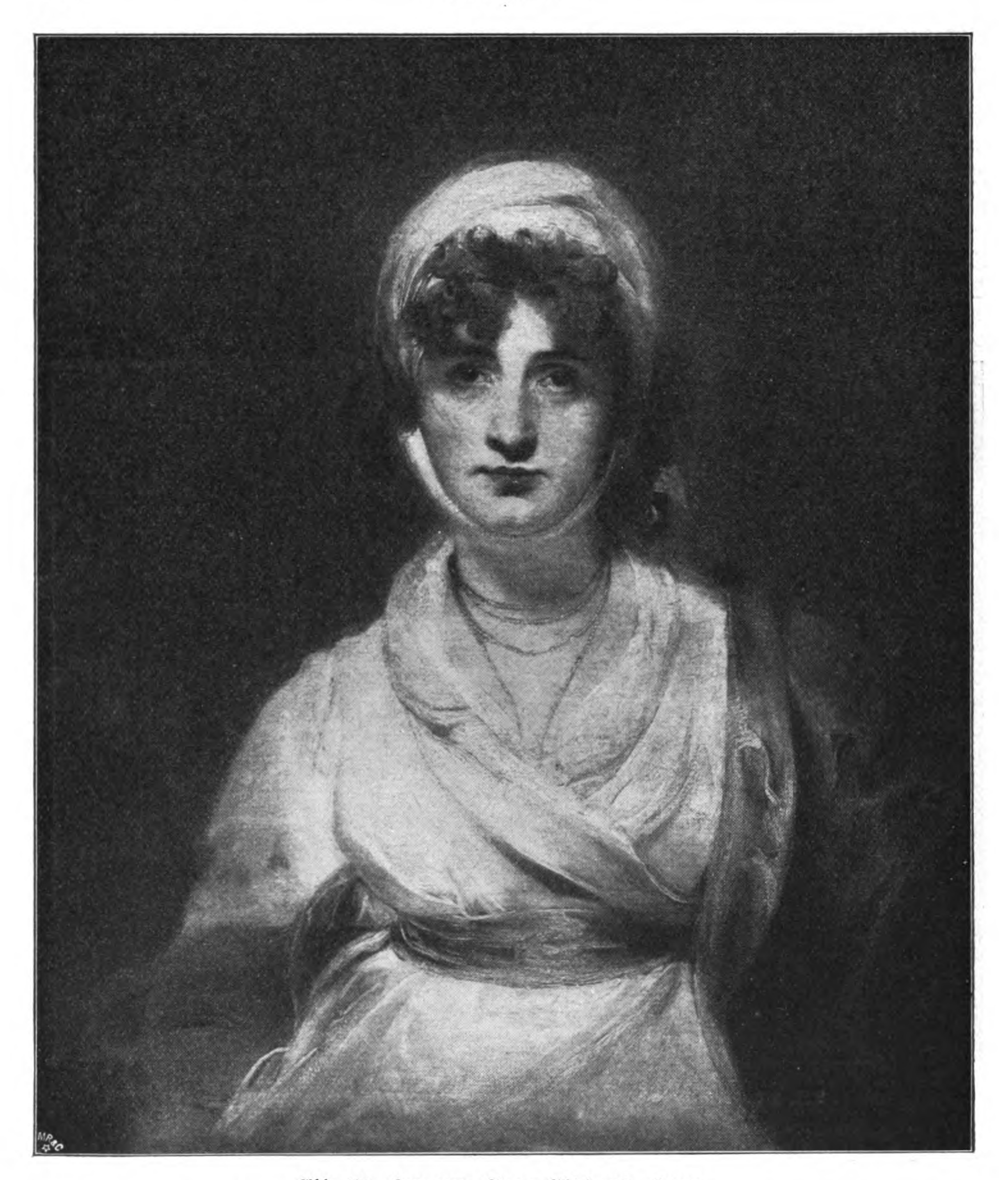


Abb. 120. Lawrence. Frau Siddons. Louvre.
Nach einem Kohledrucke von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 153.)

Geliebte von bürgerlichen Schiffskapitänen und Lebemännern der Gentry. Nachdem sie ferner als mimoplastische Darstellerin von Göttinnen der Schönheit und Verführung in den intimen Séancen eines ärztlichen Charlatans gewirkt hatte, bildete sie diese ihre Vorzüge und Variété-Talente systematisch aus. Gleichzeitig stieg sie in der Rangordnung des Courtisanentums zu vornehmeren Klassen empor und wurde nach einer Reihe von weiteren Unternehmungen 1786 die Geliebte des britischen Gesandten am Hofe zu Neapel, Lord Hamilton, der sie 1791 heiratete. Von der Gesellschaft rezipiert, mit der Freundschaft der Königin Charlotte von Neapel bedacht, hat sie in politischen Vermittelungen und Ereignissen eine nicht unwichtige Rolle gespielt und sich unbestreitbare Verdienste um England erworben, die freilich jenen neapolitanischen Bourbonen teuer zu stehen gekommen sind. Bekannt ist die Leiden-



Abb. 121. Gainsborough. Frau Siddons. London.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 153.)

schaft, welche Horace Nelson für die nicht mehr ganz junge beauty faßte, sowie sein enges, aller Welt bekanntes Verhältnis mit der „Herzogin", das sich auch durch den Vornamen verkündigte, den die Tochter der beiden, Horatia, trug. — Die plastisch-mimischen Produktionen der Dame in England, Deutschland und Frankreich, in antiker Tunika mit Schleier, waren epochemachend, sind auch mit Eifer gezeichnet und lithographiert worden. Sie persönlich hat diesen Gewerbezweig darstellender Attitüde ins Leben gerufen und hat damit in Deutschland durch die Hendel-Schütz und Sophie Schröder Nachfolgerinnen gehabt, in England noch in jüngerer Zeit durch die schöne und



Abb. 122. Romney. Amy Lyon (Lady Hamilton). London.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 153.

ernst zu nehmende Miß Anderson. Im übrigen scheint freilich diese Spezialität, mag sich unter ihren Priesterinnen auch eine Exfürstin Chimay befunden haben, auf ein Niveau gesunken zu sein, wo sie mit Geschmack oder mit Kunst allgemein nichts mehr zu thun hat. Romney nun hat die Lady Hamilton, die er relativ früh kennen lernte, in verschiedenen Stadien ihrer Erfolge und in allen möglichen Modellverwendungen als Nymphe, Bacchantin, Göttin dargestellt. Ferner hat er, der übrigens eine rechte Bohémiennatur war, die beliebte Schauspielerin Mrs. Jordan in ihren Rollen und viele Damen der Aristokratie als gerne beauftragter Porträtist gemalt.

Reichlich eine Generation jünger als Romney, eleganter als dieser, dabei wieder erheblich schwächer in der Ehrlichkeit der Charakteristik, war der naturgemäß um so eifriger bevorzugte Modemaler der vornehmen Welt Thomas Lawrence (1769 bis 1830). Wir finden bei ihm daher auch die größte Anzahl schöner Frauen, die die Retouche ihrer Reize lieber ihm, als Künstlern mit minder gefälligen Grundsätzen anvertrauten. An äußeren Erfolgen sind ihm nicht einmal Tizian und van Dyck annähernd zu vergleichen, denn seine Preise gingen schon bei damaligem höherem Geldwert in die fünfstelligen Zahlen. Diese Summen legte er dann mit leichtem Herzen in allerlei Lieblingsneigungen an. Mit seiner schönen Gemäldesammlung, die die Londoner Nationalgalerie erwarb, ist dorthin auch das Bildnis der Miß Caroline

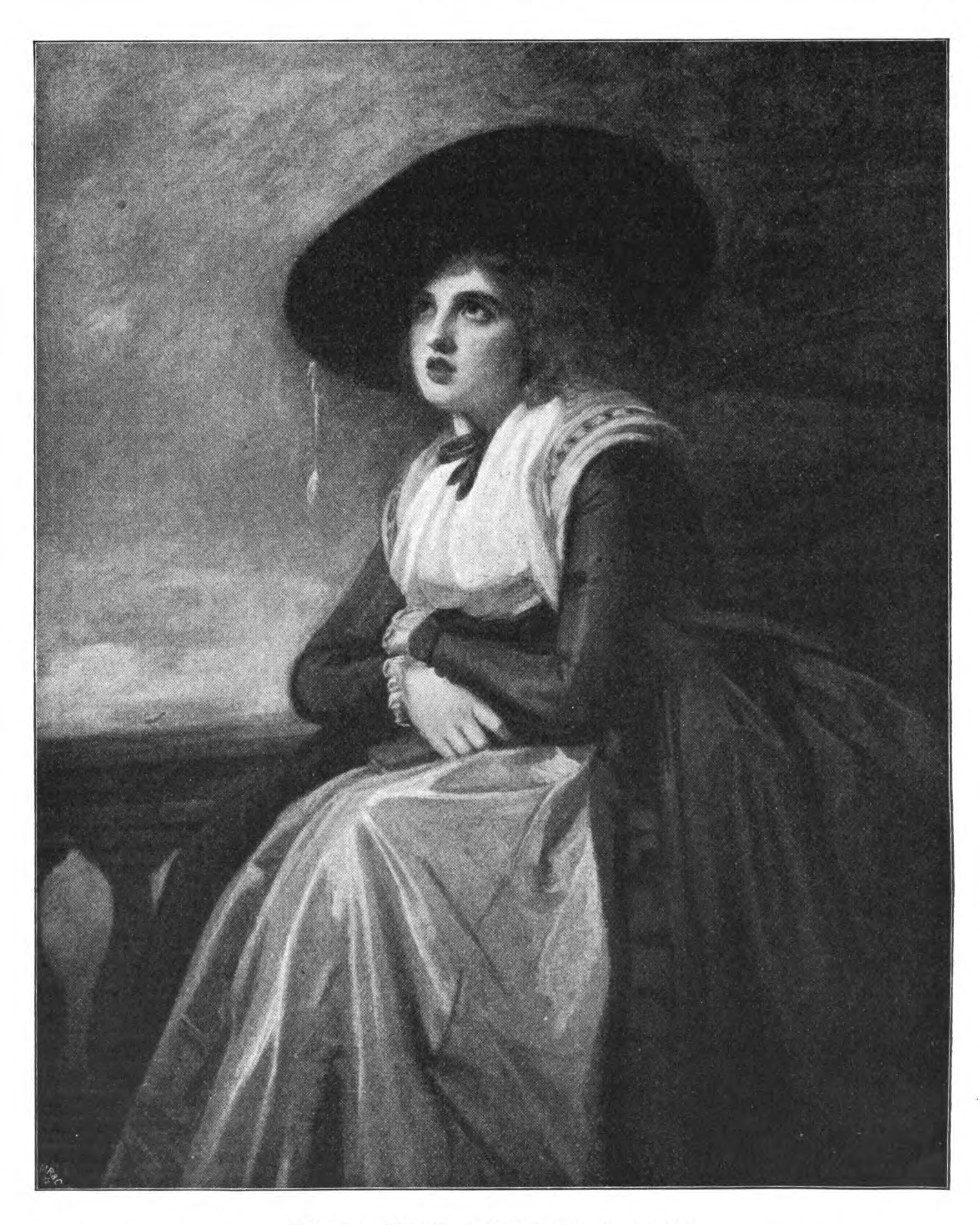


Abb. 123. Romney. Lady Hamilton. London.
Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 153.)

Fry gekommen (Abb. 124). Sonst seien noch die Bildnisse der Gräfin Gower und der Lady Peel als für ihn und für englische Aristokratinnen-Schönheit bezeichnend hervorgehoben (Abb. 126 und 126).

Ein gewisser Rivale und jedenfalls ein selbsttreuerer Künstler war der nach England gegangene Deutsche „John" Hoppner (1758—1810). Er hat das Typisch-Nationale der dortigen Damen, ohne ihre Individualität zu verwischen, aufs feinste zur Geltung gebracht. Um seiner redlicheren Qualitäten willen ist er von feineren Auftraggebern vor Lawrence wiederum absicht-

lich bevorzugt worden. 1803 hat Hoppner eine Sammlung von Stichen nach seinen Bildnissen herausgegeben, die in Kupferstichkabinetten leicht zugänglich ist. — Ein Kreis mit- und nacheifernder Künstler schließt sich den genannten Vertretern der älteren englischen Bildnismalerei mit mehr oder minder bemerkenswerter Bedeutung an.

Ausblick.

„I hear, yet say not much,
but think the more."

Wenn wir nun entschiedener in das neunzehnte Jahrhundert herüberschreiten, so gebietet es sich vollends, schon durch äußere Rücksichten, auf systematische und schulgeschichtliche Führung zu verzichten. Was wir aus der Fülle der Erscheinungen noch herausheben, bleibt hinter jeder Absicht, das Ganze in guter Wahl „vertreten" sein zu lassen, weit zurück. Vor allem liegt auch fern, die Bedeutung der einzelnen Künstler dadurch rangieren zu wollen, ob wir etwas von ihren Darstellungen schöner Frauen, ihren mehr oder minder idealen Verherrlichungen dessen, was mit Eva in die Welt gekommen, erwähnen oder nicht. Canova (1757—1822) in der ziervollen Eleganz seines Meißels mag durch Pauline Bonapartes ruhende Porträtfigur gekennzeichnet bleiben, die übrigens hinter der süßlichen Koketterie mancher seiner Schöpfungen noch angenehm zurückbleibt. Respektable Leistung eines nach plastischer Schönheitsvollendung ringenden Künstlersinnes bleibt immer die Ariadne von Canovas deutschem Zeitgenossen Dannecker (1758—1841), dessen Porträtbüsten gute und lebenswahre Charakteristik bewähren. Die Ariadne als Bacchusbraut in ihrer überaus sorgfältigen Linienführung, ihrer Pracht eines blühenden und straffen Weibes, ihrer Harmonie kraftvoller und eleganter Proportionen ist 1806 für den Frankfurter Bankherrn Bethmann gearbeitet worden (Abb. 127). Zur Zeit, da ich vor etlichen Lustren als gewissenhafter rheinreisender Student das volkstümlich gewordene Marmorgebilde sah, wurden daran durch rosa Vorhänge Effekte hervorgebracht, die das Kunstwerk als solches doch recht herabzogen; vielleicht geschieht es noch. Die Entstehung der Ariadne fällt, wie schon jenes Datum besagt, in eine Zeit, die die Schönheit ungezwungen bewunderte und auch



Abb. 124. Lawrence. Fräulein Caroline Fry. London.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 157.)



Abb. 125. Lawrence. Lady Peel. (Zu Seite 157.)

recht vorurteilsfrei bewundern ließ. In einer Kunstzeitschrift wurde vor etlichen Jahren des näheren erzählt, wie der Stuttgarter Meister zur allgemeinen Genugthuung den schönen Körper einer angesehenen, verheirateten Hofschauspielerin für die Ariadne benutzen konnte. Ein eigentliches Kopieren hat jedoch nicht stattgefunden und des Meisters frei gestaltende Idee hat denn auch von den Vorzügen anderer Modelle und Damen Gebrauch gemacht, die dem schon im Entstehen populären Werke bereitwillig zugeführt wurden. — Zu den Meistern jener Periode, die ihren Ruhm merkwürdig gut in eine doch sehr viel weniger auf glatte Anmut gerichtete Gegenwart hinein konserviert haben, gehört Thorwaldsen (1770—1844), dereinst hoch gepriesen, daß er die Größe eines Phidias mit lieblicher Zartheit verbinde. Aber nicht eigentlich er trug die Zeit empor, sondern die Zeit seine anpaßlichen Arbeiten, da man seit Winckelmann und den großen Dichtern der Deutschen begonnen hatte, das Land der Griechen mit der Seele zu suchen und sich vorläufig begnügte, es in der kälteren und lebensärmeren römischen Kopie künstlerischen Hellenentums zu finden. Zwischen Praxiteles, um von Phidias gar nicht zu reden, und Thorwaldsen liegen Unendlichkeiten, desgleichen zwischen jenem und denen, die nach Thorwaldsen kamen. Und selbst durch die wichtigen Verfeinerungen der bildhauerischen Aufgaben, wie sie in unserer Zeit Ad. Hildebrand gezeigt und gelehrt hat, sind erst Strecken des Weges überwunden worden. Noch immer ist es kaum möglich, irgend ein neueres plastisches Kunstwerk im gleichen Raume mit einem aus guter Werkstatt stammenden griechischen Relief zu sehen, wie viel weniger mit den zertrümmerten und zerstoßenen Herrlichkeiten des Parthenon!

Innerhalb der Malerei hat Ingres (1780—1867), Davids Schüler, in seiner Quellnymphe ein bei den Franzosen höchst populäres Kunstwerk geschaffen (im Louvre, Abb. 128). 1814 begonnen, 1856 erst abgeschlossen, hat diese Figur der Vorliebe der franko-gallischen Künstler — und zugewanderter Genossen, wie des Elsässers Henner — für idyllische Nacktheit mädchenhafter Jugend lebhafte Ermunterung gegeben. Bei manchen von ihnen wendet sich diese Vorliebe gern den noch zarteren Lebensjahren knospender Jugend zu. Bei den

Deutschen und anderen verfolgt man zwar ebenfalls und mit neuerdings sehr gesteigerter, weil durch öffentliche Prüderie kaum noch fühlbar beengter Zuversicht die durch Jugendanmut verschiedener Stadien gestellten künstlerischen und ästhetischen Probleme des Nackten und der nackten Bewegung, hält sich aber von deren, unseren Nachbaren so liebenswürdig erscheinender Verbindung mit dem betont Unschuldigen im ganzen doch zurück, aus einer offenbaren Achtung vor dem Satz, daß man auf die Unschuld nicht mit Fingern zeigen soll. Ähnliches gilt ja auch von etlichen französischen Schriftstellern; ich finde für meine Person Zola am unerträglichsten, wenn er einmal ein reines junges Mädchen zu schildern unternimmt und dann begeistert von ihrem „frischen Nacken“ 2c. spricht. — Übrigens sollten unbekleidete Nymphen u. s. w., die man an Fassaden anbringt oder sonstwie unmittelbar in der Öffentlichkeit aufstellt, in allen Fällen durch das Motiv selber, sowie durch Ausführung, Haltung und Gesichtszüge einen gewissen Abstand vom realen Leben wahren. Sie müssen eben Nymphen und Grazien aus einer andern Welt bleiben. Dann kann nur der Suchende, der in diesen Dingen Unfreie, etwas „dabei finden“. Wenn sich aber derart deutlich, wie bei den zu Karlsruhe an der Kriegsstraße aufgestellten bronzenen „Nymphen“, das Modell und die Gesichtszüge hübscher Ladenmädchen aufdrängen, so liegt die Sache schon wesentlich anders. Das Nackte in der Kunst, wie im Leben, ist ein ernsthaftes und wichtiges Problem, worüber etwas mehr allgemeine Logik und Verständigung, nach rechts und nach links hin, zu schaffen die höchst verdienstliche Aufgabe sachlicher und vorurteilsloser Darlegungen sein könnte.

Bei der „Quelle“ des Ingres, um zu diesem zurückzukehren, hatte den Künstler unfraglich sein alter Landsmann Goujon mit angeregt. Nur hätten Goujon und die ältere Kunst nie in dieser Weise die Hüfte herausgedrängt. — Diejenigen Bemühungen Ingres', die in der Richtung nach Raffael liegen und ihn am wesentlichsten bestimmt haben, treten u. a. deutlich bei seiner 1854 gemalten, ebenfalls im Louvre befindlichen „Madonna mit der Hostie“ hervor.

An relativer Menge gemalter Mädchen und Frauen, die durch ihre künstlerische Existenz bald einen besseren, bald den landläufigen Geschmack entzücken sollen, mag das neuere England Frankreich bei weitem noch übertreffen. England ist prüde, wie alle Welt weiß, und Prüderie ist bekanntlich weniger die Furcht vor fremder Zudringlichkeit als die Verhüllung der eigenen Neigung. Aber bei diesem tiefen Interesse des roastbeefessenden Volkes für schöne Weiblichkeit hat sich doch Englands neuere Kunst um die Veredelung der Darstellung des Körperlichen unzweifelhafte Verdienste erworben. Leightons (geb. 1830) Phrynen, Psychen und sonstige hellenisch sich entschleiernde Gestalten sieht man ja auch bei uns in unzähligen Reproduktionen und mag sich mühelos die gestreckten Linien des Schönheitsideals entnehmen, welches der mit Ansehen und Würden überhäufte englische Akademiker aus seinem Formverständnis darzustellen nicht müde wird. Mit ähnlicher Sicherheit der Zeichnung lebt sich der jetzige Präsident der englischen Akademie, Poynter (geb. 1836), in verwandten Stoffen aus. Eines seiner Gemälde heißt „Das goldene Zeitalter“, aber man könnte diesen Titel, was die poetische Richtung und Stimmung anlangt, auch auf andere bekannte Werke von ihm ausdehnen. So z. B. auf den „Besuch bei Äskulap“ (Abb. 130), den inmitten reizvoller griechischer Gartenarchitektur vier schlanke und ganz paradiesische Griechinnen oder vielmehr Engländerinnen bei dem alten Arzt abstatten, weil sich eine von ihnen den sterblichen Fuß verletzt hat. Allerdings ist durch den Gegensatz zu dem normal gekleideten Hauspersonal des Äskulap eine Kontrastwirkung gewagt, die die Unbefangenheit der schönen Gestalten nicht auf den Beschauer überträgt, was in den etwa zu vergleichenden Fällen bei Signorelli oder Rubens stets der Fall ist. — Außer den genannten Malern ist die Antikisierung durch fließende und leichte Hüllen oder die anderweitige Begründung ihrer Motive aus dem Stoffkreise der antiken Kultur und Mythologie noch einer ganzen Anzahl ihrer Landsleute geläufig. Darunter dem 1870 zugewanderten Friesländer Alma-Tadema, der die archäologische Zuthat kundig wie ein Philologe behandelt. Daß er hierin seine Hauptstärke besitzt, hat er namentlich durch seinen „Ein Bildhauermodell“ benannten Versuch



Abb. 126. Lawrence. Gräfin Gower und Tochter. Gestochen von S. Cousins. (Zu Seite 157.)

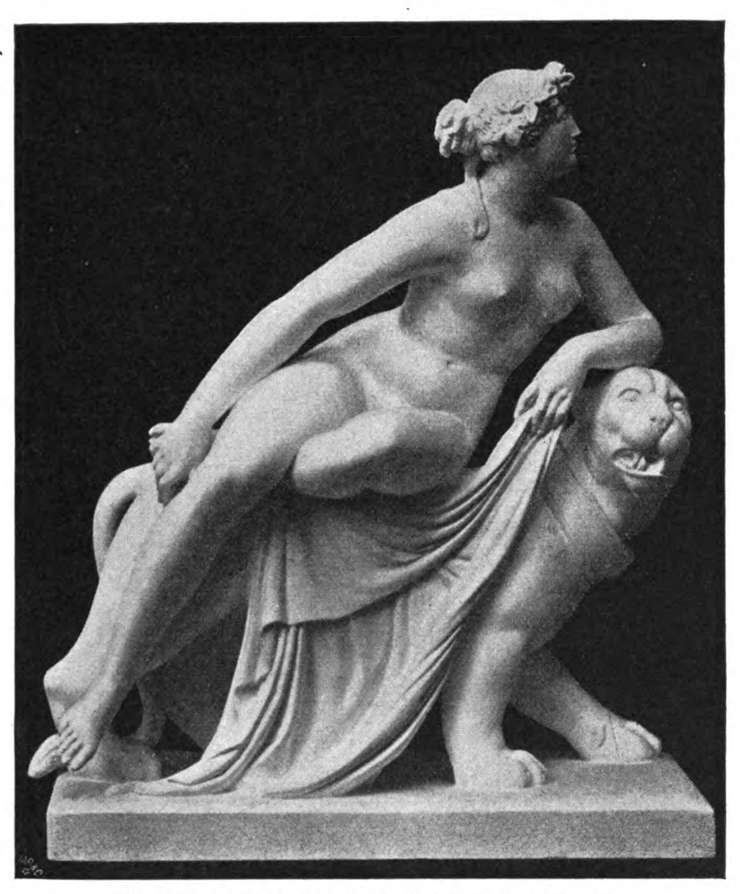


Abb. 127. Dannecker. Ariadne. Frankfurt. (Zu Seite 158.)

Frühquattrocento zu, ähnlich wie dies auf dem Kontinent geschah; aber in jenem Kreise gelangte man statt dessen rasch zu Botticelli, also schon zu jüngeren Wandlungen des Quattrocento. Das Schlank = Einheitliche des Torso, im Gegensatz zu den verengten Taillen und starkbetonten, ja gebrochenen Hüftlinien neuerer und neuester Franzosen, lag ohnedies in der Geschmacksrichtung des gesünderen englischen Sportvolkes. Letztere fand sich nun durch die Botticellischen Gestalten abermals legitimiert, gesteigert, und die Präraffaeliten bevorzugten daher einen Kanon, der ein

auch von der negativen Seite her erwiesen, nämlich durch das gewisse Versagen seiner Kunst gegenüber der Darstellung des schönen Menschen.

Um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts bildete sich in England die Gruppe der Präraffaeliten. Sie begründete sich damit, daß die Lionardo und Raffael ihnen nichts mehr zu erobern übrig gelassen hätten, daß von der Hochrenaissance aus ein selbständiges Weitergelangen nicht mehr möglich, dagegen der Wiederanknüpfung an die quattrocentistische Kunst noch mancher neue Wert abzugewinnen sei. Millais, Dante Rossetti und Holman Hunt sind die Begründer dieses Präraffaelitentums, sein bekanntester Vertreter aber wurde Burne = Jones (1833—1898) und neben ihm Walter Crane (geb. 1845). Man strebte, um sich aus fade gewordenem Klassizismus zu befreien, den erklärten Realisten des wesentlich schmälerer, längerer als bei der Antike ist. Aber auch Botticellis poetische Weltfremdheit, seine süße Melancholie und in ihren Bewegungen müde Körperlichkeit fand durch jene eine Vereinigung mit der englischen beauty. Andererseits wußten sie ihre Art, hierin den flattrigen Quattrocentisten deutlicher ablehnend, mit den antikisierenden Hüllen und Schleiern der Akademiker zu vereinbaren, deren Faltenfluß und Faltenbruch bei Burne = Jones nicht selten etwas vom Gips erhält. Seine Stoffe entnimmt Burne=Jones am meisten der Bibel, den Legenden und dem Reichtum der keltischen Sage. So poetisch=schön das dann alles ist, so bleibt ihm doch ein unmittelbares Überzeugen versagt. Bei der Entstehungsweise dieser Kompositionen kann dies wohl nicht anders sein, da sie keiner aus ihrem eigenen Inhalt heraus frei und stark erzeugenden Individualität entspringen,

sondern eben das Kreuzungsprodukt von Anlehnungen und Anempfindungen sind — mögen diese noch so sehr in die Persönlichkeit des Künstlers übergegangen sein. (Abb. 129.) Das hindert nicht, daß Burne-Jones in Deutschland, welches ihn relativ spät entdeckte, heute mit seinem Botticelli zusammen gewissermaßen zum guten Ton gehört. Das herzhaftere Erfreuen ist dem persönlicheren und freieren Crane vergönnt, namentlich auch durch seine populären farbigen Bilderbücher, soweit sie sich von Manierismus fern halten. Ich möchte zu den schönsten davon „Flora's Feast" rechnen, worin er das Blumenjahr vom Schneeglöckchen bis zur Weihnachtsrose durch charakteristische und ziervolle Hineinstilisierung des Menschlichen in die einzelnen Gartenblumen wiedergibt.

Unser Landsmann aus Landsberg im bayrischen Schwaben, auch ganz guter Deutscher und Bayer, der gerne seine Heimat besucht, im ganzen Wesen eine grundliebenswürdige Persönlichkeit ist Hubert Herkomer (geb. 1849), der durch Wanderungen seines Vaters, welcher Bildschnitzer war, früh nach England gekommen ist und in dem stillen Bushey lebt. Der überaus fleißige und überaus vielseitige Künstler, den es von einem Problem, sobald er es erledigt hat, in das andere jagt, hat auch das Wesen der Frau von allen künstlerischen Seiten her in interessanter Weise verfolgt. In Deutschland, wo es in München und Berlin ausgestellt war, ist das Bildnis der Miß Grant am bekanntesten, das aber vielleicht überhaupt sein schönstes Damenporträt ist. Es bildeten sich förmlich Legenden über diese Dargestellte, ihr Name führte zu Verwechselungen, denen gegenüber nur erwähnt sei, daß das Urbild der „Dame in Weiß" nicht Amerikanerin, sondern die Tochter von Herkomers englischem Freunde Mister Owen Grant war. Familienbeziehungen und ein Zug in die Romantik haben Herkomer auch tiefer in keltische und mittelalterliche Stoffe seines zweiten Vaterlandes geführt. Gerade neuerdings sah man in der Schulteschen Ausstellung, neben neuen vortrefflichen Porträts, derartige historische Keltenphantasien, deren rotblonde weiße Frauen übrigens ebensogut Germaninnen hätten sein können. In halbem Zusammenhange hiermit sei noch das mit eigenartiger innerer Macht ausgestattete Bildnis der „Hexe" aus einem seiner Singspiele, die er zu Bushey veranstaltet, erwähnt.

Um nun endlich und abschließend einen rapiden Blick auf **Deutschland** zu werfen, so bringt dessen im Grunde immer noch kerngesunde und dabei kulturell hervorragend entfaltete Nationalität fortwährend reichlich so viele gute und schöne Frauenerscheinungen hervor, als irgend ein anderes europäisches Volk. Nur kann weder von einem einigermaßen einheitlichen Typus noch einem einheitlichen Schönheitsideal die Rede sein. Die höchste Vollendung wird unmodernen Leuten noch immer die Raffaelische Form erscheinen; und auch wer einem Kriemhildenantlitz mit dem reinen Blau meerestiefer Augen und blondem Seidenhaar begegnet, wird schwerlich versuchen, sich nach den Titelblättern der Münchner

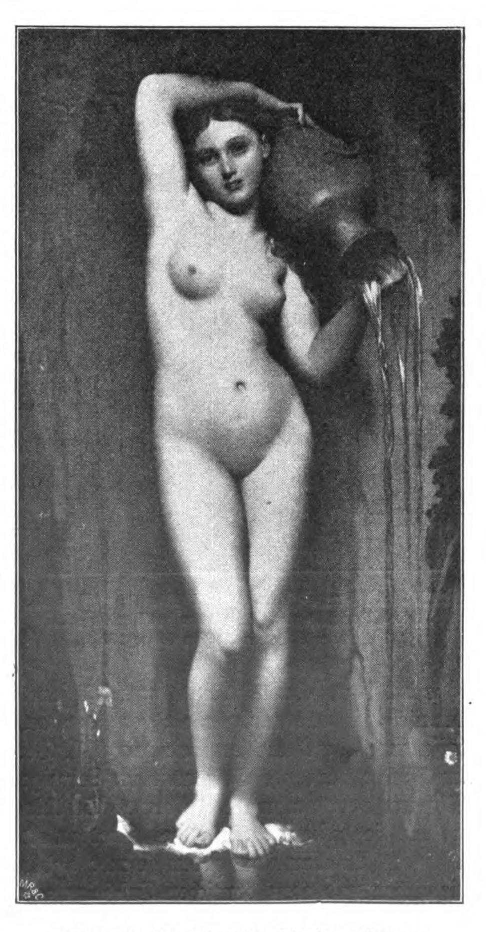


Abb. 128. Ingres. Die Quelle. Louvre. (Zu Seite 159.)



Abb. 129. Burne-Jones. Das Bad der Venus. Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W., 9 Pembroke Square. (Zu Seite 162.)

„Jugend“ zu sehnen. Nicht ganz mit jenem identisch ist das nationale Ideal der verflossenen Jahrzehnte, dem einstens Ph. Veit durch seine harrende Germania im Leipziger Museum oder nachmals Johannes Schilling in der sieghaften Gestalt des Niederwalddenkmals Ausdruck zu geben gesucht haben. Lieblichen und ganz deutschen Erscheinungen in Märchen oder genrehaften Erzählungen begegnen wir bei Moritz von Schwind und Ludwig Richter, um von sehr vielen nur diese lieben Zwei zu nennen. Tiefinwendig deutsch ist der zeitgenössische Hans Thoma und hochverdient, indem er die deutsche Landschaft so heimatlich mit neuen Augen sehen lehrte und in den Kern der deutschen Phantasiewelt drang; aber in der körperlichen Bildung des Menschen wollen ihm — ich rede hier bei weitem nicht von einem Ideal — wohlthuende Staffagen und Schöpfungen doch nicht mit der gleichen Sicherheit gelingen. Auch trotz seiner, aus persönlichen Beziehungen zu verstehenden Versuche harren Frija, Brunhild und die Walküren immer noch des bildenden Künstlers, der sie aus oberflächlichem Konventionalismus in starkes und poetisches Leben erweckt. Denn sie gehen ja um in unserer Kultur, und unser Volk erfreut sich mit und ohne Wagners Nibelungen der Wiedergeschenkten. Nur in eine Auffassung, die uns nun auch zu erheben vermöchte, hat sie noch kein Meißel und kein Pinsel gefügt, und verglichen mit den lichtgeformten Gottheiten und Helden der Antike verbleiben sie vorläufig entweder blonde Theater- und Puppenköpfe oder eine Art krampfhaft forcierter Gespensterspuk.

Zwischen allem Wust der deutschen Gegenwärtigkeit kann man sich verschiedenen realen und negativen Beobachtungen nicht entziehen. Zum Beispiel, daß wir, was ja sein Gutes hat, anthropologisch noch lange kein Einheitsvolk sind. Die Gräfin Lenbachscher Porträts paßt in kein ostpreußisches Herrenhaus, das Maderl, das bei Defregger zum Tanze antritt oder bei Leibl im Sonntagsstaat in der Kirche sitzt, würde man vergeblich in Westfalen oder auf Rügen suchen, und umgekehrt. Die bürgerlichen, gesellschaftlichen, vornehmen Schichten in Nord und Süd weisen alle möglichen Typen auf, ohne daß sich bestimmte Richtlinien der Entwickelung heraussondern lassen. Wir sind eben das Reich der Mitte in Europa, sind auch als Volk das von je am vielseitigsten durch Mischungen und Zuwanderung beeinflußte. Wir haben gar keine feste anthropologische Individualität, für die die Natur sich wehren könnte. Wie gut sich fremde, bewußte Nationalität auch in der äußeren Erscheinung gegen unsere immer noch verwirrte und zage durchsetzt, könnte durch

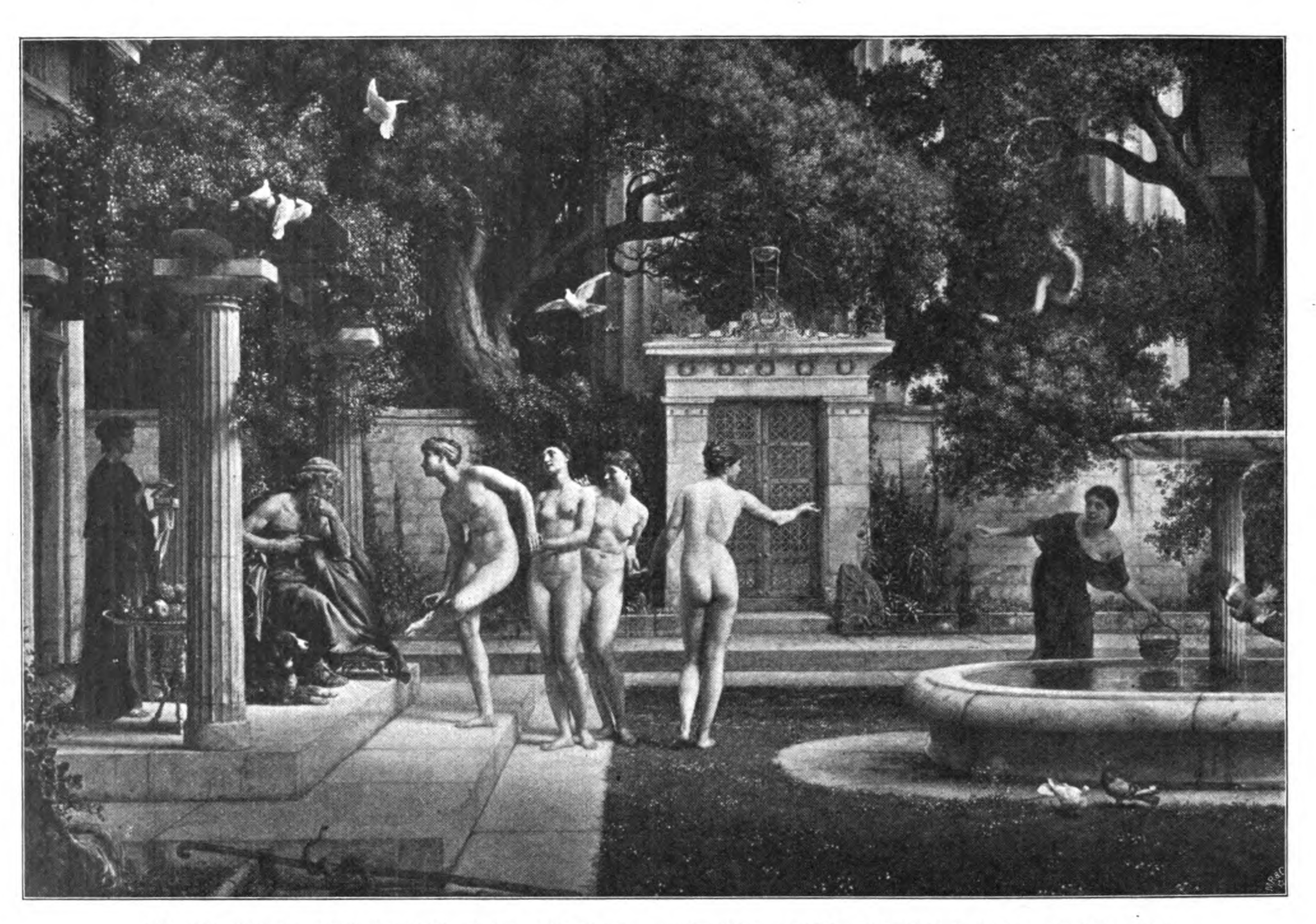


Abb. 130. Poynter. Besuch bei Aeskulap. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 160.)

verschiedene deutsche Prinzessinnen einleuchtend bewiesen werden. Neben anderen hat solche Fr. Aug. Kaulbach mit seiner Kunst, unter Anmut die Individualität nicht gänzlich zurücktreten zu lassen, gemalt. Unter ihnen werden wir vielleicht in der hessischen Zarin von Rußland am vollkommensten die „Engländerin“ wiedererkennen, so geringfügig der genealogische Bruchteil wirklichen Angelsachsenblutes in ihrem Stammbaum ist. — Wer die bekannte Sammlung schöner Frauen und Mädchenköpfe betrachtet, die sich vor mehr als zwei Menschenaltern König Ludwig I. aus aristokratischen und anderen „guten“ bayrischen Familien durch seine Maler hat beschaffen lassen, findet die verschiedensten Elemente vereinigt. Und auch seitdem haben wir keinem Typus, keiner Erscheinungsart einen allgemein anerkannten Vorrang verschafft. So wenig wie das nationale Leben hat der unabhängige künstlerische Wille es gethan. Wenn ein englischer Akademiker oder Präraffaelit Helleninnen oder biblische Frauen malt, so bleibt er doch innerhalb der spezifischen Grenzen englisch-schottischer Typen. Bei uns bestimmen, anstatt jener nationalen Einseitigkeit, die Einflüsse unseres allgemeinen Bildungseifers und unserer objektiven Korrektheit. Unsere Künstler geben bei fremdländischen Stoffen die Erscheinungen der betreffenden Völker selber oder erstreben sie doch. Wir würden es ihnen auch kaum anders erlauben. Und wollen sie es einmal prinzipiell „deutsch“ anfangen, so verbindet sich das, weil es thatsächlich eine Rechtfertigung braucht, sogleich mit irgend einer sozialpolitischen oder, wie bei Ed. Gebhardt, wissenschaftlich-kunstgeschichtlichen Anlehnung. Der Stoffreichtum und die Vielgestaltigkeit der deutschen Kunst seit Cornelius und seinen Zeitgenossen hat uns, bei damals lebhaft germanistischen Richtungen, doch gleichzeitig immer von neuem die Typen der Fremde vor Augen geführt, und an sich ist das nur Bereicherung. Wie könnten wir jene Römerinnen missen wollen, die Feuerbach, seien sie als lebende Personen noch so einfache Mädchen gewesen, mit ihrem ganzen heimlichen Aristokratentum eines altgeschichtlichen Kulturvolkes uns vor Augen gestellt hat? Oder neuerdings die Einflüsse der biegsamen englischen Gestalten? Gewiß mag es nur Vorzug bleiben, daß wir uns fortwährend fähig erhalten, dem Begriffe der Schönheit kosmopolitisch und objektiv gegenüber zu stehen. Daß wir kaum bestimmtes Eigenes haben, daß z. B. unsere Gesellschaft und obere Schicht ein Gewirr von allen möglichen Typen, Anläufen, Kreuzungen ist, um dessen sich klar zu werden, braucht man nur die Porträtserien der bekannteren Bildnismaler, ja nur allein die ihres unerreichten Hauptes, Lenbachs, durchzugehen. Der numerisch hohe Prozentsatz von Israelitinnen, der sich darunter findet, bei den Münchner Porträtisten noch mehr als bei den Berlinern, übersteigt freilich die Bedeutung noch, die sich das Judentum in unserer Kultur und im bewegten Leben unfraglich errungen hat. Dieses verschobene statistische Verhältnis hat doch seinen anzuerkennenden Grund: in der Aufmunterung und Unterstützung, die die zeitgenössischen Künstler relativ mehr von den regsamen israelitischen Bestandteilen der Gesellschaft als von den germanischen durch Bestellungen und persönliche Beziehungen empfangen. Man achte ferner auf die von Jahr zu Jahr interessanter und bezeichnender werdende Plakatkunst; da ist alles mutatis mutandis ebenso. Wir haben, im Gegensatz zu England, kein allgemeingültiges Ideal, um damit für Kakao, Cichorien, Zahnpulver zu werben. Wir finden höchstens Spezialitäten, wahre und erlogene Volkstrachten, süßliche blonde oder schwarze Allerweltsköpfe für den Dienstbotengeschmack, indifferente Großstadtgesichter kosmopolitischer Profilierung, Anleihen bei den Pariser Photographen oder sonstigen haut goût des Auslandes. Kurzum, es ist alles im Mischmasch, und es wäre unmöglich, in ein paar Worten die Vorgänge der jüngeren Vergangenheit und der Gegenwart abthun zu wollen. Die Natur selber zeichnet bei uns ungeheuer viel Individualitäten und trägt damit der Veranlagung wie der Geschichte unseres Volkes Rechnung. Bei anderen — romanischen, slawischen, auch sonst-germanischen — Nationen zeichnet sie häufiger den Typus und verleiht ihm unzweifelhaft reinere Linien, die schon eine ästhetische Auslese darstellen. Im Auslande meint man daher oft, die einzelnen Leute schon gesehen zu haben, und doch sind es andere.

Wir hatten in Deutschland im neunzehnten Jahrhundert nur so lange eine gewisse Sicherheit und Kontinuität des Ideals, als die deutschen Hoffnungen noch im Zustande der Erharrung waren. Vor unseren Augen sind heute alle Dinge im Übergang und gestalten sich um: Häuser, Ornament, Skulptur und Malerei, der äußere und körperliche Mensch selber, wie er es kulturgeschichtlich schon mehrmals gethan hat. Alles was von Regeln einst unverbrüchlich festzustehen schien, ist in Frage gestellt, Plastik geht auf Ziele der Malerei aus, Malerei glaubt ohne Zeichnung zu bestehen, der Mensch, wenn wir gewissen Modernen glauben, ausschließlich von der Sensitivität kranker Nerven zu leben. Und so in allem. Wer hätte vor einem Dutzend Jahre grün neben blau sehen können? Im Moment, da ich dieses schreibe, entzückt mich das Nebeneinander von vier Anemonen auf meinem Tisch: violett, violettrot, rotviolett und rot. Und immer subtiler mühen sich Kunst und Litteratur das Nebeneinander zu „differenzieren“. Von der vis superba formae aber spricht niemand mehr.

Zum „Sammeln“, zur Hervorbringung eines Typus, einer idealen Norm ist so schlechte Zeit wie nie. Wird jene absehbar kommen? aus unserer Mitte? Werden die endlich begonnenen Bestrebungen von Künstlern, wie Schultze-Naumburg, und Anderen Erfolg haben, unseren Damen wieder vernünftigere und klarere Begriffe vom schönen Menschen zu geben? Wenn diese Reformer nur im positiven Teil ihrer Darlegungen so überzeugend wären, wie in ihrer Kritik! Oder werden wir unsere Vorbilder unter allem Selbstverzicht lediglich von auswärts entnehmen? Und wird dann das Ideal, wie schon jetzt dem lauten Beifall Pariser Bühnen-Stammgäste, auch uns Deutschen gebracht werden von vorwiegend germanischer Seite? nämlich durch die angelsächsische Schönheit? durch die American beauty, die aus dem großen germanisch-keltisch-romanischen Völkergemisch der zuversichtlichen überseeischen Republik sich, nach Prinzipien darwinistischer Zuchtwahl und nach feinsystematischen, vernünftigen Methoden von Körper- und Schönheitspflege, immer bestimmter und immer siegreicher erhebt?

Aber was würde uns das Wohl und Wehe der Erscheinung unserer Mitmenschen schließlich persönlich angehen, wenn nicht, bis in diese vagen Zukunftsfragen hinein, der Satz aus Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft als leitend gedacht wäre: „Ein Gegenstand ist überhaupt dann schön zu nennen, wenn er so beschaffen ist, daß er durch seine bloße Form allgemein und notwendig ein interesseloses Wohlgefallen hervorruft.“



Inhaltsübersicht.

Register.